

Mozart in der Manege: Patricia Kopatchinskaja und Teodor Currentzis loten die Freiheit des Interpreten aus

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Patricia Kopatchinskaja ist auf ihrem Instrument ebenso vielseitig wie technisch überragend (Copyright: Marco Borggreve)

Im Schauspiel gehört das längst zum Alltag: Regisseure setzen Faust „nach Goethe“ in Szene oder Hamlet „nach Shakespeare“. Stücke werden zu ungefähren Handlungsanweisungen, zu Steinbrüchen, aus denen man hie und da größere Brocken heraus schlägt, um dann wieder Fremdes in sie hinein zu montieren: Nietzsche, Freud, Dostojewski, egal.

Im Konzerthaus Dortmund war jetzt freilich eine Seltenheit zu

erleben: ein Violinkonzert in D-Dur nach Wolfgang Amadeus Mozart. Vom Köchelverzeichnis möchten wir erst gar nicht anfangen. Die Freiheit des Interpreten bis an die Grenzen und darüber hinaus zu treiben, haben sich die Geigerin Patricia Kopatchinskaja und der Dirigent Teodor Currentzis zusammen getan, der mit seinem 2004 gegründeten Originalklang-Ensemble „MusicAeterna“ in Dortmund gastierte.

„Bloß keine Klangschönheit!“, scheint die Kopatchinskaja sich selbst für ihre Interpretation ins Stammbuch geschrieben zu haben. Sie verpasst Mozarts galantem Stil eine Kratzbürsten-Ästhetik mit lachhaft spitzigen Staccati und einer gehörigen Portion Geräuschhaftigkeit. Wo sich Klangschönheit kaum vermeiden lässt, zumal in den Kantilenen des Andante, verhaucht sie ihren Ton bis zur Unkenntlichkeit. Sie staucht und dehnt Tempi, als wolle sie gegen die Verbindlichkeit des Metrums rebellieren.



Patricia
Kopatchinskaja
(Foto: Marco
Borggreve)

Für den Mut eigene, halb improvisierte Kadenz zu spielen, mögen wir diese überragende Geigerin nicht im Geringsten

tadeln. Auch nicht dafür, dass sie auf zeitgenössische Weise mit dem thematischen Material umgeht. Schließlich montierte Gidon Kremer schon in den 1970er Jahren eine Kadenz von Alfred Schnittke in Beethovens Violinkonzert hinein. Dabei blieb er freilich hoch seriös.

Die Kopatchinskaja aber versteigt sich zu Albernheiten, die im Saal Gekicher und Gelächter auslösen. Sie kaspert mit dem Solo-Oboisten herum und nimmt die Bordun-Töne im Schluss-Satz zum Anlass, eine Art Irish-Fiddler-Wettbewerb mit den Streichern des Orchesters zu eröffnen. Spiellaune schlägt um in Unfug.

Spätestens jetzt ist der Zirkus im Konzerthaus angekommen. Mozart selbst, keiner Albernheit abhold, hätte über derlei Clownerien womöglich herzlich gelacht. Das Publikum scheint sich mehrheitlich wie Bolle zu amüsieren. Ob Mozarts Werk damit gedient ist, steht freilich auf einem anderen Blatt.



Teodor Currentzis, 1972 in Athen geboren, ist Künstlerischer Leiter der Staatsoper im russischen Perm. (Foto: Aleksey Gushchin)

Es ist am Ende Teodor Currentzis zu verdanken, dass aus diesem Konzertabend dann doch ein sehr gelungener wird. Das vermeintliche Enfant terrible der aktuellen Dirigentenszene

zeigt sich in Dortmund als gewissenhafter Vertreter der historischen Aufführungspraxis, wie wir sie seit Nicolaus Harnoncourt, Sir Roger Norrington, Thomas Hengelbrock und vielen anderen kennen. Nicht viel unterscheidet Currentzis' Interpretationen von Mozarts „kleiner“ g-Moll-Sinfonie (Nr. 25 KV 183) und Beethovens „Eroica“ an diesem Abend von den genannten Vorläufern. Charakteristisch ist ein Hang zur Überakzentuierung und zu extrem schnellen Tempi, die aus manchem Stück einen Sprint machen. Sechzehntel-Ketten der Streicher klingen unter seiner Leitung gerne hitzig erregt wie ein Fieberschauer.

Die Aura des Rebellen, der wie ein Sturmwind aus dem russischen Perm daher gefegt kommt, um die Klassik-Szene gehörig durcheinander zu wirbeln, mag von findigen Marketing-Strategen erfunden und gepflegt worden sein. Wo die Werbung einen Messias verspricht, erleben wir einen jungen, musikbesessenen Dirigenten, der sein Orchester zu erfrischend kontrast- und spannungsreichem Spiel animiert.

Größere Schockwirkungen bleiben aus: Weder gibt es einen Brachial-Mozart zu bestaunen noch einen Rüpel-Beethoven. Und das wilde und lautstarke Fußstampfen auf dem Podium scheint er sich mittlerweile weitgehend abgewöhnt zu haben. Begeisterter Beifall.

Informationen zum Programm des Dortmunder Konzerthauses:
[http://www.konzerthaus-dortmund.de/de/programm/konzertkalender
/?layout=grid](http://www.konzerthaus-dortmund.de/de/programm/konzertkalender/?layout=grid)

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Großereignis, Oberhammer: Die viertägige „Ruhr Residenz“ der Berliner Philharmoniker

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Sir Simon Rattle am Pult der Berliner Philharmoniker
(Foto: Monika Rittershaus)

Gleich fällt er, der Vernichtungsschlag, mit dem die Welt zusammenkracht. 2000 Menschen beobachten in der ausverkauften Philharmonie Essen gebannt, wie sich der Kopf des Riesen-Holzhammers hebt, den ein Schlagzeuger der Berliner Philharmoniker jetzt hoch über sein Haupt schwingt. Dann saust das mehr als vier Kilo schwere Mordsding nieder, mit einem Dröhnen und Krachen, das die Eingeweide erschüttert und das Herz niederschmettert.

Gustav Mahlers 6. Sinfonie, apokalyptisch düster, verwehrt uns ein glückliches Ende, eine triumphale Apotheose, wie wir sie aus anderen Sinfonien des Komponisten kennen. Den Schlussjubel muss diesmal das Publikum übernehmen. Im gleichen Haus, in dem Gustav Mahler selbst im Mai 1906 die Uraufführung dieses monumentalen Werks dirigierte, bricht nun ein mit Bravorufen durchsetzter Beifallssturm los.

So feiern die Essener Musikfreunde das deutsche Vorzeige-

Orchester und seinen Chefdirigenten Sir Simon Rattle, der diese Position nach nunmehr 15 Jahren aufgeben wird, um 2018 zum London Symphony Orchestra zu wechseln. Sein Nachfolger Kirill Petrenko wird die Arbeit erst im Jahr 2019 voll aufnehmen, zuvor aber schon als Guest präsent sein.

Für das Orchester ist dieser Abend der Abschluss einer viertägigen Tour de force, genannt „Ruhr Residenz“, die durch gemeinsame Bemühungen des Dortmunder Konzerthauses und der Philharmonie Essen Wirklichkeit wurde – sowie durch die Unterstützung einiger finanziell kräftiger Sponsoren.

Im Gepäck hatten die Berliner ein wahres Mammut-Programm. Zweimal, in Dortmund und in Essen, führten sie György Ligetis vertrackt hintersinnige Oper „Le Grand Macabre“ in einer halbszenischen Fassung von Peter Sellars auf. Sie spielten zwei Mahler-Sinfonien und streuten, als sei das noch nicht kräfterraubend genug, Perlen ein wie György Ligetis Violinkonzert, sein berühmtes Orchesterstück „Atmosphères“ und Richard Wagners Vorspiel zu „Lohengrin“.

Edles Ensemble für Ligetis „Le Grand Macabre“



Der „große Makabre“ landet bei Regisseur Peter Sellars im Atomzeitalter. Hier sehen wir den Fürsten Gogo (Anthony Roth Costanzo, Mitte) und seine Getreuen

(Foto: Monika Rittershaus)

Es dürfte lange, vermutlich sogar sehr lange dauern, bis man György Ligetis groteske Weltuntergangs-Oper in annähernd vergleichbarer musikalischer Brillanz zu hören bekommt. Keiner in dieser Sänger-Riege, dessen stimmliches Vermögen nicht das Staunen lehrt: Sei es der wirkmächtige Bariton von Pavlo Hunka, der dem Sensenmann (alias Nekrotzar) brutale Untertöne gibt, der gelenkige Tenor von Peter Hoare, der als Piet vom Fass halsbrecherische Intervallsprünge meistert, oder Frode Olsen, dessen Bass als Hof-Astrologe Astramadors wie von ständiger Übererregung vibriert. Sie seien stellvertretend für das Ensemble herausgehoben, in dem sich so edle Namen wie der von Anna Prohaska finden. Über allem irrlichtert zudem der Wahnsinns-Sopran von Audrey Luna, die sich zunächst als Venus in stratosphärische Höhen schwingt und als Geheimdienstchef „Gepopo“ so lange artistische Kapriolen in höchster Lage schlägt, bis man nicht mehr an die Kraft der Erdanziehung glaubt.



Der Rundfunkchor Berlin übt sich in Volkszorn gegen den Fürsten Gogo (Foto: Monika Rittershaus)

Der exzellente Rundfunkchor Berlin (Einstudierung: Gijs Leenaars) und die Berliner Philharmoniker steigen mit der gleichen packenden Spielfreude in das Geschehen ein, das auf einem absurden Theaterstück von Michel de Ghelderode basiert.

Wenn der Volksaufstand gegen Fürst Gogo seinen Höhepunkt erreicht, skandieren Choristen und Musiker mit vereinter Kraft gegen den Machthaber. Wie schön, dass der angekündigte Weltuntergang am Ende doch entfällt, denn zum Glück hat sich der große Makabre mit Piet vom Fass und dem Hof-Astrologen kräftig besoffen. Der große Nekrotzar verpennt schlicht seinen Einsatz.

Warum die Inszenierung von Peter Sellars wiederbelebt wurde, über die György Ligeti bei der Aufführung 1997 bei den Salzburger Festspielen wenig erfreut war, bleibt freilich rätselhaft. Sellars macht aus Ligetis grotesker Anti-Anti-Oper kurzerhand ein Anti-Atomkraft-Stück. Fässer mit dem Warnzeichen für radioaktive Strahlung prägen die Bühne, Video-Sequenzen aus dem zerstörten Reaktor von Tschernobyl erheischen Betroffenheit. Damit stülpt Sellars dem Werk einen Bierernst über, der quer steht zu Ligetis skurrilem Humor: Der Komponist selbst sprach von einer „semantischen Subversion“ seines Werks.

Das sagenhafte Spiel der Patricia Kopatchinskaja



Die temperamentvolle Geigerin Patricia Kopatchinskaja präsentierte eine spektakuläre Lesart des Violinkonzerts von György Ligeti (Foto: Monika Rittershaus)

Umso spektakulärer gelingt die Aufführung von Ligetis Violinkonzert durch die moldawisch-österreichische Geigerin Patricia Kopatchinskaja im Konzerthaus Dortmund. In dem knapp halbstündigen, Saschko Gawriloff gewidmeten Werk dialogisiert die Geige mit einem Orchester von nur 25 Musikern. Der Komponist verwendet dabei exotische Instrumente wie die Okarina oder die asiatische Lotusflöte. Die Streichinstrumente sind teils verstimmt und erzeugen so neuartige Klangeffekte.

Es spottet jeder Beschreibung, wie die Kopatchinskaja den extrem virtuosen Solo-Part meistert. Wie üblich barfuß auftretend, wird sie auf der Bühne zu einem Irrwisch, der das Werk mit einer gleichermaßen nervösen wie furiosen Energie auflädt. Ihre Finger rasen über das Griffbrett, sind scheinbar überall zugleich. Man kann das gar nicht so schnell hören, wie die Geigerin das spielt. Wie um alles in der Welt schafft sie es, derart hoch komplexe Rhythmen in die Saiten zu fetzen? Fast lässt ihre lustvolle Vehemenz uns glauben, dass dieses Werk für sie geschrieben sei – und für sie allein.



Patricia Kopatchinskaja im musikalischen Wettstreit mit einem Geiger der Berliner Philharmoniker (Foto: Monika Rittershaus)

Wie eine Schauspielerin steigert sie sich in musiktheatralische Momente à la Mauricio Kagel hinein. Diese Frau kann alles gleichzeitig: Geige spielen und singen, Geige

spielen und schauspielern, Geige spielen und eine Flut von Geräuschen und Lauten von sich geben. Weil Außergewöhnliches nach außergewöhnlichen Mitteln verlangt, möge die Ich-Form an dieser Stelle bitte verziehen werden: In meinem ganzen bisherigen Leben habe ich auf der Konzertbühne nichts Vergleichbares gesehen und gehört. Dabei geht es dieser Künstlerin ganz gewiss nicht um Showeffekte oder gar um Selbstdarstellung. Es ist sagenhaft.

Klangpracht für Mahler-Sinfonien



Auswendig dirigierte Sir Simon Rattle die Sinfonien Nr. 4 und Nr. 6 von Gustav Mahler (Foto: Monika Rittershaus)

Zwei Mahler-Sinfonien standen in diesen Tagen ebenfalls auf dem Programm: In Dortmund zunächst die 4. Sinfonie G-Dur, die im Schlussgesang von den „himmlischen Freuden“ kündet. Mag die merkwürdig schwammige Tempo-Gestaltung zunächst auch irritieren, ja den ersten beiden Sätzen gar eine klare Kontur verwehren, schmälert das den Musikgenuss doch erstaunlich wenig. Das liegt an der Klangpracht, die jede einzelne Instrumentengruppe dieses Orchesters zu entfalten weiß. Das österreichische Idiom, die Ländler- und Walzer-Anklänge taumeln uns zu verführerisch entgegen, um sich lange an Kritik aufzuhalten. Der ruhige Fluss des dritten Satzes führt dann vollends in andere Sphären. Die Berliner Philharmoniker

fächern ihren Klang auf, bis eine Orgel aus der Ferne zu uns herüber zu klingen scheint. Jede harmonische Wendung rückt weiter von allem Irdischen ab. Erst die süße Beschwörung des „himmlischen Lebens“ durch die Sopranistin Camilla Tilling wird wieder vom scharfen Klang der Narrenschellen kommentiert, die wir bereits vom Beginn der Sinfonie kennen.



Einige Streicher der Berliner Philharmoniker in Aktion (Foto: Monika Rittershaus)

Den monumentalen Schlusspunkt setzt das Orchester mit der 6. Sinfonie a-Moll in der Philharmonie Essen. Mit scheinbar unerschöpflichen Kraftreserven werfen sie sich in die düsteren Märsche dieser Musik, stets vorangetrieben von der kleinen Trommel, die kaum einen Moment des Atemholens zulassen will. Immerzu! Immerzu! Ohne Rast und Ruh! So geht das voran in düsteren und grellen Farben, in einem zunehmend wilden Schlachtenlärm, der brachiale Züge annimmt.

Guter Geist der Kooperation

Aber die Berliner ermüden nicht und lärmen nicht. Bei ihnen führt das Getümmel von einer erregenden Klang-Eruption zur nächsten. Wenn der berühmte Hammer schließlich fällt, stampft er die Musik förmlich zu Brei. Sie stockt, zerfasert, versinkt endgültig ins Dunkel. Ende. Aus. Der Jubel ist grenzenlos.

Es war der Geist der Kooperation, der die kostspielige Ruhr

Residenz der Berliner überhaupt erst möglich machte. Etwaige Konkurrenz im Alltag beiseite lassend, zogen die Leitungsteams des Konzerthaus' Dortmund und der Philharmonie Essen an einem Strang, um das Großereignis wahr werden zu lassen. Gewonnen haben dabei alle, die beiden renommierten Häuser ebenso wie die Musikfreunde der Region.

Überraschender Verlust: Konzerthaus-Intendant Benedikt Stampa wechselt von Dortmund nach Baden-Baden

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Konzerthaus-
Intendant Benedikt
Stampa wird nach 13
Jahren in Dortmund
zum Festspielhaus

in Baden-Baden
wechseln (Foto:
Peyman Azhari)

Das hatte keiner geahnt. Sogar für seine Mitarbeiter kam die Nachricht offenbar überraschend. Benedikt Stampa, Geschäftsführer und Intendant des Konzerthauses Dortmund, wird seinen Posten nach 13 Jahren verlassen und ab der Spielzeit 2019/20 (1. Juni) an das Festspielhaus Baden-Baden wechseln. Der Stiftungsrat des privatwirtschaftlich finanzierten Hauses bestellte Stampa in seiner Sitzung am Samstag (28. Januar 2017) zum Nachfolger von Andreas Mölich-Zehhauser.

Ruhig und knapp, ja beinahe ein wenig einsilbig fiel die Pressekonferenz aus, in der Benedikt Stampa und Dortmunds Kulturdezernent Jörg Stüdemann die Einzelheiten publik machten. Obgleich Stampa seinen Dortmunder Vertrag regulär erfüllen wird, also noch bis Juli 2018 Konzerthaus-Chef bleibt, soll die Suche nach einem Nachfolger sofort beginnen. „Sie wird schwierig werden“, betonte Stüdemann, der gleichwohl hofft, schon bald fündig zu werden: „Je eher, desto besser.“ Stampas Fortgang nannte der Kulturdezernent „einen Riesen-Verlust.“

In der Tat war es dem 51-jährigen gelungen, das Konzerthaus Dortmund rasch zu konsolidieren, nachdem es 2005 durch den geräuschvollen Rausschmiss des Gründungsintendanten Ulrich Andreas Vogt in schweres Fahrwasser geraten war. Stampa baute auf, was er die „Dortmunder Dramaturgie“ nennt: Eine jeweils drei Jahre währende enge Bindung von Residenzkünstlern an das Haus, die dem Publikum einen hohen Grad von Vertrautheit und Identifikation ermöglicht. Zudem konzipierte er erfolgreiche Formate wie die „Zeitinseln“, die „Jungen Wilden“, die „Symphonie um Vier“, „Musik für Freaks“ und das deutschlandweit erste „Pop-Abo“, um nur einige zu erwähnen.

Stampa selbst legte der Presse gegenüber nicht weniger als ein

Liebesbekenntnis ab für das Haus, seine Akustik, sein Team und sein Publikum, das ihm sehr ans Herz gewachsen sei. Er blicke zurück auf „zwölf intensive, beglückende und bereichernde Jahre.“ Die Nachfrage, ob er im Laufe der Zeit vielleicht doch etwas vermisst habe, verneinte er entschieden. Er ist sich sicher, dass viele der international begehrten Musiker dem Haus auch nach seinem Weggang die Treue halten werden, und sieht einer Veränderung der „Dortmunder Dramaturgie“ gelassen entgegen. Was aus den Mitarbeitern wird, steht freilich auf einem anderen Blatt.

Im Festspielhaus von Baden-Baden, das mit seinen 2500 Plätzen zu den größten Häusern in Deutschland zählt, wird Stampa in Zukunft auch szenische Opernaufführungen realisieren können, nicht nur halbszenische wie in Dortmund. Dies hat eine nicht unerhebliche Rolle gespielt bei seiner Entscheidung, die er als „nächsten logischen und guten Schritt für mich“ bezeichnete. Zu Andreas Mölich-Zebhauser pflegte er seit vielen Jahren einen freundschaftlichen Kontakt. Ab wann auch Fragen der Nachfolge zum Gesprächsthema wurden, verriet Stampa bei der Pressekonferenz nicht.

Wie schon bei seinem Wechsel von der Hamburger Laeiszhalle nach Dortmund, wird sich der Kulturmanager bald wieder auf eine andere Mentalität von Sponsoren und Publikum einstellen müssen. Seine Familie wird mit ihm in den Süden ziehen, aber vielfältige Kontakte nach Dortmund werden bleiben. Da ist sich der aus Emsdetten in Westfalen stammende Intendant sicher.

Ein Guss, ein Fluss: Andris

Nelsons dirigiert Anton Bruckners 5. Sinfonie im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Der lettische Dirigent Andris Nelsons ist Residenzkünstler in Dortmund und designierter Gewandhauskapellmeister
(Foto: Marco Borggreve)

Mehrfach erlitt die Partitur von Anton Bruckners 5. Sinfonie Verschlimmbesserungen. Bei der Grazer Uraufführung im Jahr 1894 präsentierte der Bruckner-Schüler und Dirigent Franz Schalk das monumentale Werk in einer völlig verstümmelten Bearbeitung.

Selbst Gustav Mahler erlaubte sich Kürzungen, als er das Werk 1901 in Wien einstudierte. Er eliminierte einige der von Bruckner gesetzten Pausen mit der Begründung, sie würden den musikalischen Fluss zerschneiden.

Wer jetzt erleben konnte, zu welch grandiosem Gesamtkunstwerk sich Bruckners Originalfassung im Konzerthaus Dortmund rundete, wird Gustav Mahler selbst als eingefleischter Anhänger Unrecht geben müssen. Verantwortlich für diese Augen

und Ohren öffnende Interpretation waren das in London ansässige Philharmonia Orchestra und der lettische Dirigent Andris Nelsons, Musikdirektor in Boston und aktueller Residenzkünstler in Dortmund.

Es ist die reine Wohltat, Bruckners Musik einmal nicht als rumpelndes Geschiebe erratischer Blöcke zu erleben. Vielmehr beginnt mit Takt 1 ein großer Fluss zu strömen, der die nach Beethoven an einen Endpunkt gelangte Gattung der Sinfonie in die Zukunft trägt. Vier weit ausgreifende sinfonische Sätze verschmelzen zu einer einzigen Welt. Was diese im Innersten zusammenhält, scheinen Nelsons und die Musiker mit untrüglichem Instinkt zu wissen.

Den zahlreichen Generalpausen kommt dabei besondere Bedeutung zu. Sie sind an diesem Abend nicht trennende, sondern verbindende Elemente: nie scharfer Abbruch einer Entwicklung, sondern ein gespanntes Hineinhorchen in das, was kommen mag. So visionär und aufregend das ist, so entspannt und edel klingt das Philharmonia Orchestra. 1945 von Walter Legge gegründet und vielen als „Schallplattenorchester“ bekannt, bietet es den Ohren berauschenden Wohlklang, vom mysteriös raunenden Naturlaut bis in die zackig auffahrenden Fortissimo-Gipfel. Dass trotzdem nichts auf Hochglanz poliert klingt, ist das nächste Wunder dieses Abends. Wir hören einen souveränen Klangkörper, der in höchster Konzentration und Geschlossenheit auf dem schmalen Grat balanciert, der rustikale Vitalität und schicksalhafte Wucht voneinander trennt.

Der Ansturm auf den letzten Gipfel beginnt, wenn alle Themen der vorangegangenen Sätze im Finale durch den großen Fugen-Häcksler geschickt werden. Nun bleiben Beethoven-Zitate und Schubert-Anklänge endgültig zurück. Hier, im titanischen Ringen disparater Kräfte, beginnt etwas Neues, das zwar weniger Schmerzensschärfe besitzt als bei Gustav Mahler, aber wie bei diesem in eine alles überstrahlende Apotheose mündet.

Wie mühevoll der Weg dorthin ist, beschönigen Nelsons und das

Philharmonia Orchestra nicht. Umso grandioser wirkt die Coda mit ihrem Choral, der im dreifachen Fortissimo über uns hinweg fegt. Es ist ein Triumph, der Anton Bruckner und Gustav Mahler unvermutet als Brüder im Geiste erscheinen lässt. Dies ist die letzte und vielleicht erstaunlichste Einsicht dieses Abends. Grenzenloser Beifall.

(Informationen zur Residenz von Andris Nelsons:
<https://www.konzerthaus-dortmund.de/de/programm/abonnements/263/> Ticket-Hotline: 0231/22 696 200)

Die Rache-Show des Rigoletto: Frank Hilbrich inszeniert Giuseppe Verdis Oper am Aalto-Theater

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Ein Mann starrt in die Finsternis: Rigoletto (Luca Grassi), unglücklicher Hofnarr des Herzogs von Mantua (Foto: Matthias

Jung/Aalto-Theater)

Dieser Hofnarr trägt einen Buckel aus zerplatzten Luftballons. Er hält sich gebeugt, geht stets gekrümmt wie einer, dessen Rückgrat verbogen ist. Angstvoll blickt er um sich, eine gehetzte Kreatur im mausgrauen Anzug, verfolgt von einer unsichtbaren Meute. Dann steigt er in seine quietschbunte Arbeitskluft und verwandelt sich: nicht etwa in einen bösen Harlekin, sondern in einen Horror-Clown, verwandt dem aus der Verfilmung von Stephen Kings Roman „Es“.



Zirkus? Nein, Verdi! Der Bariton Luca Grassi gab in Essen sein Rollendebüt als Rigoletto.

Mit dieser Darstellung von „Rigoletto“, dem tragischen Antihelden der gleichnamigen Oper von Giuseppe Verdi, legt Regisseur Frank Hilbrich sich am Essener Aalto-Theater früh fest. Der böse Clown soll uns das Gruseln lehren mit seinem Wahn, mit seiner Verbitterung und mit seinem Hass auf vermeintlich privilegiertere Existenz. Hilbert will uns Fratzen und Verzerrungen zeigen, hervorgebracht durch das Spiel von Macht und Erniedrigung. Ein nachvollziehbarer Ansatz, der auf der Bühne leider zunehmend in Mummenschanz mündet.

„Das Schöne hat nur eine Erscheinungsform, das Hässliche hat tausend“, zitiert das Programmheft Victor Hugo, den Dichter

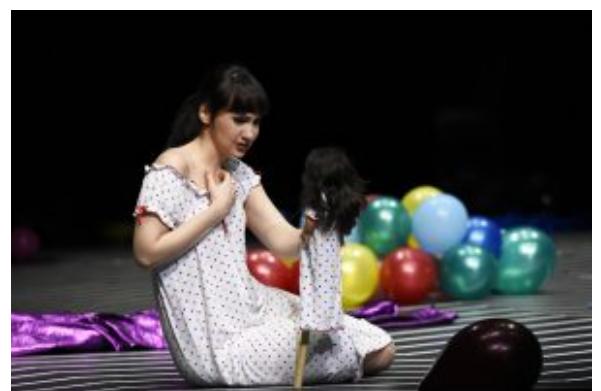
der Romanvorlage „Le Roi s'amuse“. In der Essener Premiere erinnert uns die bald einsetzende Vermehrung der Horrorclowns aber vielmehr daran, dass der Februar nicht mehr fern ist – und mit ihm die Karnevalssaison.



Die Höflinge als eine Schar von Horrorclowns (Foto: Matthias Jung/Aalto-Theater)

Konfetti und Kamelle fliegen zwar nicht, dafür aber viele bunte Luftballons, von denen viele geräuschvoll platzen. Sind sie Symbol für die Illusionen der Hauptakteure? Sie verbreiten jedenfalls eine konträr zum Stück stehende Kindergeburtstags-Atmosphäre.

Überzeugend gelingt dagegen die Zeichnung der Gilda, die endlich einmal nicht in einem käfigartigen Verhau auf ihren Vater warten darf, sondern als selbstbewusster Teenager in modischer Jeans auf dem heimischen Sofa lümmelt.



Gilda (Christina Pasroiu),

Tochter des Rigoletto (Foto: Matthias Jung/Aalto-Theater)

Auch die Bühne von Volker Thiele hat es in sich: Sie ist nachtschwarz und unterkühlt und besitzt zudem drehbare Seitenportale, die das seitwärts einfallende Licht so spiegeln, dass der Zuschauer immer wieder geblendet wird. Das ist ähnlich unangenehm wie die Perversionen, die am Hofe des Herzogs gepflegt werden. Verblendung, Gefühlskälte und (eitle) Selbstbespiegelung werden hier zum Raum.

Die beiden entscheidenden Nachtszenen der Oper verschenkt die Regie indes komplett. Die Begegnung mit dem Auftragskiller Sparafucile findet vor einem violetten Glitzervorhang statt, als seien wir Zeuge einer Zirkusnummer. Den Mord inszeniert Hilbert auf einer Doppelbühne, gerahmt vom violetten Vorhang. Gemeinsam mit Gilda sind wir gezwungen, die Rache-Show des Rigoletto mit anzusehen. Diese Revue ist jedoch weit entfernt von der düsteren „tinta“, der von Verdi bewusst eingesetzten Einfärbung der Szene durch die Musik. Statt einer Nacht des Schreckens also nur das Theater des inneren Wahns. Statt Wetterleuchten diskothähnliches Flackerlicht.



Quartett vor dem tödlichen Finale: Rigoletto (Luca Grassi), Maddalena (Bettina Ranch), der Herzog von Mantua (Carlos Cardoso) und Gilda (Cristina Pasaroiu).

(Foto: Matthias Jung/Aalto-Theater)

Sängerisch will diese Produktion ebenfalls nicht recht erwärmen. In seinem Rollendebüt gibt Luca Grassi dem Rigoletto Gentleman-Farben, schafft es aber (noch) nicht, die Emotionen dieser Figur zum Glühen zu bringen. Zärtliche Vater-Gefühle klingen an, aber darüber hinaus bleibt sein Bariton oft blass, reicht nicht in die Tiefen von Hass, Verzweiflung und Rachedurst hinab.

Carlos Cardoso, als Herzog von Mantua für den erkrankten Abdellah Lasri am Start, übersetzt den Machismo etwas steif in Spitzentöne und Phonstärken. Der Träller-Stil der berühmten Arien erzählt bei ihm nicht viel von Leichtfertigkeit und Charme. In den Duetten mit Gilda bemüht er sich aber um feurigen Schmelz, um die Schöne für sich zu gewinnen.



Der Herzog (Carlos Cardoso, r.) gibt sich Gilda gegenüber als Student aus (Cristina Pasaroiu,. Foto: Matthias Jung/Aalto-Theater)

Damit wären wir bei der überragenden Spitze des Dreigestirns, bei Cristina Pasaroiu als Gilda, die uns mitten hinein führt in den leuchtenden glasmusikalischen Käfig, den Verdi rund um Rigolettes Tochter komponiert hat. Aber die Sängerin belässt es nicht dabei: Sie ergänzt ihr Rollenporträt durch

selbstbewusste Akzente, wie sie einem Menschen eigen sind, der an der Schwelle zum Erwachsenenalter steht. Zart und traumschön, wie ihre Gesangsbögen zunehmend ätherischer werden und in der Sterbeszene gänzlich gen Himmel entschweben. Die Nebenrollen des Grafen Monterone, des Mörders Sparafucile und seiner Schwester Maddalena sind mit Baurzhan Anderzhanov, Tijl Faveyts und Bettina Ranch sorgsam besetzt.

Unter dem Dirigat des Italieners Matteo Beltrami stützen die Essener Philharmoniker die Sänger psychologisch genau. Deutlich tritt die jeweils eigene Klangwelt vor, die Giuseppe Verdi den Hauptakteuren zugeordnet hat. Helle Flötentöne und ätherische Geigenklänge für Gilda und gockelhaft-triviale Canzonetten für den Herzog heben sich ab von düsterem Grund: Monterones Fluch wirft seinen schicksalhaften Schatten über die gesamte Partitur. Ein ums andere Mal fliegt Matteo Beltrami die Künstlermähne in den Nacken, wenn er die Musiker im Orchestergraben anspornt. Essens Philharmoniker antworten mit sprühender Vitalität und dramatischem Feuer.

Folgetermine bis 28. Mai 2017. Kartenbestellung: 0201/8122-200.

Infos:

<http://www.aalto-musiktheater.de/premieren/rigoletto.htm>

Euphorie im Eigenheim: Die Bochumer Symphoniker beziehen das Musikforum Ruhr

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Bochums neuer Konzertsaal:
960 Plätze, vier Jahre
Bauzeit, 38 Mio Euro. (Foto:
Lutz Leitman)

Viktoria! Es ist vollbracht. Die Horngruppe der Bochumer Symphoniker erhebt sich von den Stühlen und schmettert das erlösende D-Dur-Finale in alle Himmelsrichtungen. Unter unsäglichen Mühen wurde dieser siegreiche Schluss errungen, nach einer langen und stürmischen Schlacht widerstreitender Kräfte.

Jetzt aber gibt es kein Halten mehr. Gustav Mahlers 1. Sinfonie mündet in einen Triumph, der das Herz wanken und den Verstand stillstehen lässt. Vergessen sind die vergeblichen Anläufe, die bis zum glücklichen Durchbruch nötig waren. Vergangen sind die schmerzlichen Dissonanzen, die enttäuschten Erwartungen und die Momente tiefer Mutlosigkeit. Der hymnische Choral der Blechbläser fegt alles hinweg.

Für einen Moment steht Dirigent Steven Sloane nach dem krachenden Schluss erschöpft da, während das Bochumer Publikum in Jubel ausbricht. Es feiert die Eröffnung des Anneliese Brost Musikforums, für dessen Bau der Dirigent, das Orchester, seine Freunde und Förderer sowie eine engagierte Bürgerschaft mehr als 15 Jahre lang tapfer gestritten haben.

Die Symbolkraft von Mahlers Musik, die den neuen Konzertsaal (an der Viktoriastraße!) mit Klang und Leben füllt, dürfte selten sinnreicher geklungen haben als an diesem Abend. Zum

ersten Mal in ihrer fast 100-jährigen Geschichte haben die Bochumer Symphoniker ein eigenes Zuhause, trotz knapper Kassen und kontroverser Debatten. Das Nomadentum zwischen fremden, oft nicht verfügbaren und akustisch unbefriedigenden Spielstätten hat endlich ein Ende.



Steven Sloane hat mehr als 15 Jahre für das neue Musikzentrum gekämpft (Foto: Christoph Fein)

Steven Sloane dirigiert Mahlers sinfonischen Erstling auswendig. Er präsentiert eine optimistische Lesart, die viel von Österreichs lieblichen Seiten erzählt: von Naturlauten, Vogelstimmen, frohen Wanderliedern, rustikalen Ländlern und schmeichelisch wiegenden Walzern. Kraftvoll marschiert das robuste Scherzo voran. Wo Trompetensignale aus sphärischer Ferne zu uns dringen, tut sich die unergründliche Dunkelheit des Weltalls auf.

Oft sind es quäkende, nachgerade spöttisch meckernde Einwürfe der Holzbläser, die das vermeintliche Idyll bei Mahler zerfetzen. In Bochum kommt „der Titan“, so der Beiname von Mahlers 1. Sinfonie, freilich recht samtpfötig daher. Er kennt zwar Abgründe, aber wenig schneidenden Schmerzenslaut, wirkt zuweilen sogar gefällssüchtig. Das schadet vor allem dem langsamen dritten Satz, dessen grotesker Trauermarsch unter dem Dirigat von Steven Sloane mehr harmlos-hübsche Collage ist als beißende Parodie. Statt das nach Moll gewendete Bruder-

Jakob-Thema von einem Solo-Kontrabassisten vortragen zu lassen, was absichtsvoll jämmerlich klingt, lässt Bochums GMD es von der gesamten Bassgruppe klangschön intonieren.

Die finale Apotheose aber gelingt, wenn auch unter der Aufbietung aller Kräfte, die das Orchester nach dem viertägigen Eröffnungstrubel und zwei weiteren Sinfoniekonzerten noch zu mobilisieren vermag. Zum Prüfstein wird Mahlers Sinfonie auch für den Konzertaal, der nun zeigen muss, was er akustisch zu bieten hat.

Im Hochparkett fällt das Resultat höchst erfreulich aus. Jedes leise Zischen des Beckens, jeder Ton der Harfe, jeder dumpfe Pianissimo-Schlag auf den großen Metallgong ist deutlich zu vernehmen. Die Streicher klingen warm, die Pauken punktgenau und trennscharf, die Holzbläser sonor und edel. Nichts ist vermatscht oder knallig, auch nicht im druckvollen Fortissimo-Getümmel.



Der Weg in den Konzertaal führt durch die ehemalige Marienkirche (Foto: Lutz Leitman)

Zurücklehnen und genießen lautet da die Devise, zumal ein kluger Kopf für diesen Abend eine ungemein beziehungsreiche Werkfolge ersonnen hat. Das Programm gleicht einer Gratwanderung zwischen Spätromantik und musikalischer Moderne. Es bietet zudem ein großes Spektrum von Klangfarben und – mit

György Ligetis Orchesterwerk „Lontano“ – einen roten thematischen Faden. Es sind schließlich die fernen, aus anderen Sphären zu uns herüber wehenden Klänge, die diesen Abend über das Normalmaß heben.

Richard Wagners „Lohengrin“-Ouvertüre, ein Orchesterstück von Arnold Schönberg, zwei Teile aus dem „Himmelfahrt“-Zyklus von Olivier Messiaen und schließlich György Ligetis Geniestreich „Lontano“ führen exemplarisch vor, wie der neue Konzertsaal klingt. Zunächst sind die Bläser an der Reihe: In Messiaens „Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père“ führt die Trompete sehr dominant, während die anderen Bläserstimmen sich darunter auffächern wie das Register einer Orgel.

Wagners „Lohengrin“-Ouvertüre strömt vom ätherisch-zarten Pianissimo der Geigen bruchlos und balsamisch bis zum majestätischen Fortissimo-Höhepunkt. Das dritte von Arnold Schönbergs Fünf Orchesterstücken op. 17, vor allem aber György Ligetis „Lontano“ eröffnen wahre Klangfarbenwunder. Es ist schlicht zum Staunen, welche Körperlichkeit Ligetis Musik im Raum gewinnt. Wie sie sich zu Wolken ballt, die mal gleißendes Licht, dann wieder mysteriöses Dunkel verströmen. Der Saal bildet dieses feine Ton-Gewebe ab wie eine Skulptur, die ganz allmählich ihre Form verändert. Wir hören eine hochexpressive Musik, die wie aus dem Nichts kommt und nach einem langen Decrescendo ins Unhörbare zurück gleitet.

Momente reiner, ja kristalliner Schönheit schenkt uns Olivier Messiaens „Prière du Christ montant vers son Père“. Die Streicher der Bochumer Symphoniker erfüllen das Werk mit einer Leuchtkraft, als fiele Licht durch Kirchenfenster. Für Bochums neuen Konzertsaal, der über die ehemalige Marienkirche zugänglich ist, lässt sich ein passenderes Programm schwerlich denken.

(Informationen zum Programm der Bochumer Symphoniker unter <http://www.bochumer-symphoniker.de/konzerte/>)

Hymnische Hundertschaften: Die Neue Philharmonie Westfalen feiert ihr Jubiläum

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Rasmus Baumann,
Generalmusikdirekto
r der Neuen
Philharmonie
Westfalen (Foto:
Pedro
Malinowski/MiR)

Ist dies nun Größenwahn? Ein musikalischer Exzess? Ein monumentales Spätwerk oder eine „metaphysische Riesenschwarze“, wie Theodor W. Adorno meinte? Ein Universum in Tönen oder eine „missglückte Wiederbelebung des Kultischen“, um noch einmal Adorno zu zitieren? Wie immer man zu Gustav Mahlers 8. Sinfonie stehen mag, leicht zu fassen ist sie beim besten Willen nicht.

Da sind zum einen die schieren Dimensionen des Riesen-Werks, das bei seiner Uraufführung am 12. September 1910 in München mehr als 1000 Sänger und Musiker vereinte: verteilt auf diverse Chöre, ein üppig besetztes Orchester, ein Fernorchester und acht Gesangssolisten. Zum anderen kostet es erhebliche Mühen, den utopischen Gehalt der Texte zu durchdringen. Mahler vertonte einen mittelalterlichen lateinischen Pfingst-Hymnus und die Schluss-Szene aus Goethes „Faust II“. Wiewohl seine Musik die zwei unterschiedlichen Teile miteinander verzahnt, hebt die Tonsprache sich von allen anderen Mahler-Sinfonien ab. Sie ist ein sperriger Solitär, diese 8. Sinfonie, die ein findiger Marketing-Experte im Jahr 1910 flugs als „Sinfonie der Tausend“ bewarb.

Um mit einem Ausrufezeichen in ihre Jubiläumsspielzeit zu starten, entwickelten Dirigent Rasmus Baumann und die Neue Philharmonie Westfalen jetzt den Ehrgeiz, das kolossale Werk aus eigener Kraft zu stemmen. Das Landesorchester besitzt die dafür nötige Größe. Was vor 20 Jahren aus der Fusion der Orchester von Gelsenkirchen und Recklinghausen entstand, ist heute ein Klangkörper von etwa 130 Musikerinnen und Musikern, die rund 300 Auftritte im Jahr absolvieren.

Minister, Regierungspräsident, Landräte, Bürgermeister und zahlreiche Freunde und Förderer kamen ins Ruhrfestspielhaus Recklinghausen, um das Ereignis zu feiern. Recklinghausens Bürgermeister Christoph Tesche sprach in seinem Grußwort die finanzielle Unsicherheit an, die das Orchester in den vergangenen Jahren seiner komplizierten Trägerstruktur wegen ertragen musste. Er erinnerte daran, dass es die Bürger selbst waren, die in schwierigen Zeiten den Erhalt des Orchesters gefordert hatten. Bis zum Jahr 2021 sei dessen Existenz zwar gesichert, aber er hoffe, dass es auch darüber hinaus eine Lösung geben werde. Rainer Nörenberg vom Orchestervorstand erwähnte den ehemaligen Generalmusikdirektor Johannes Wildner als wichtigen Motor für das Gelingen der Fusion, die weit glückreicher verlief als die bereits nach fünf Jahren

gescheiterte Vermählung der Opernhäuser von Gelsenkirchen und Wuppertal zum „Schillertheater NRW“.



Die Neue Philharmonie Westfalen ist mit rund 130 Musikerinnen und Musikern eines der größten Orchester der Region (Foto: Pedro Malinowski/MiR)

Wer danach gespannt Mahlers ekstatische Anrufung des Schöpfer-Geists erwartete, sah sich zunächst vor allem mit einer schwierigen akustischen Situation konfrontiert. Wohl war die Bühne des Ruhrfestspielhauses so weit wie möglich nach hinten geöffnet worden, um den immerhin mehr als 400 Mitwirkenden Raum zu geben. Dass der Recklinghäuser Rahmen dem Riesenwerk nicht genügen konnte, war dennoch keine Überraschung. Wo die Hymne auf den „Creator spiritus“ sonst über den Hörer hinweg braust wie ein Orkan, kam – zumindest auf dem Rang – eine wenig strukturierte Klangmasse an.

Weit mehr zahlten sich die Mühen aller Beteiligten im zweiten Teil aus. Von der schier hypnotischen Wirkung der mystischen Anachoreten-Musik ausgehend, entfalteten Chöre, Solisten und Orchester unter der Leitung von Rasmus Baumann ein himmlisches Panorama, das in Engels- und Erlösungsmusik gipfelte. Acht Gesangssolisten verkörperten christlich-faustische Figuren, unter anderem die „Mater gloriosa“, die von den Klängen von Celesta und Harfe umrauscht entschwaben konnte.

Gänsehaut-Momente waren durch starke Chorleistungen garantiert: Zu nennen sind hier der Opernchor des Musiktheaters im Revier (Einstudierung: Alexander Eberle), der Chor der Universität Duisburg-Essen und der Konzertchor Unna (Einstudierung Hermann Kruse), der Projektchor „Sinfonie der Tausend“ (Einstudierung: Christian Jeub), der Knabenchor Gütersloh und die Jugendkantorei Gütersloh (Einstudierung: Sigmund Bothmann). Mit dem Erreichen des Chorus Mysticus wurde das Unzulängliche – um Goethes Schlussvers zu zitieren – am Ende doch Ereignis.

(*Informationen zu weiteren Konzerten der Neuen Philharmonie Westfalen:*

<http://www.neue-philharmonie-westfalen.de/konzerte.html>)

Marionetten der Geldgier: Rossinis Oper „Der Barbier von Sevilla“ im Essener Aalto-Theater

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017

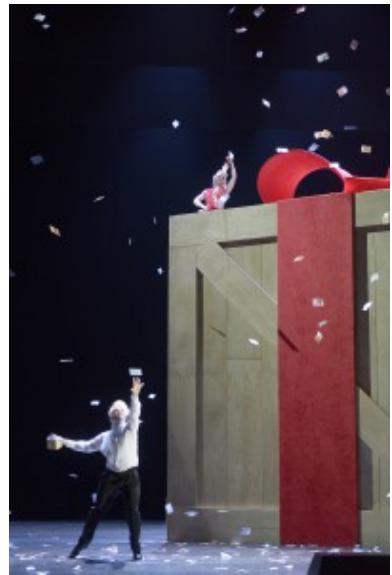


Wenn der Friseur
ein Tänzchen wagt:
Rosina (Karin
Strobos) und Figaro
(Georgios Iatrou)
machen gemeinsame
Sache (Foto:
Bettina Stöß/Aalto-
Theater)

Die berühmten Crescendo-Walzen, die mit der Dynamik einer Dampflok über das Publikum hinweg rollten, trugen zum Erfolg des Komponisten Gioacchino Rossini ebenso bei wie die irrwitzig-automatenhafte Qualität seiner Koloraturen und das Baukastenprinzip seiner musikalischen Floskeln. Jan Philipp Gloger nimmt das Nahen eines mechanisch getriebenen, technikbegeisterten Zeitalters jetzt als Folie, um Rossinis komische Oper „Der Barbier von Sevilla“ neu in Szene zu setzen.

Im Essener Aalto-Theater entwickelt der 1981 geborene Regisseur, der von Hagen aus zu einer internationalen Karriere startete, das Intrigenspiel um den eitlen Doktor Bartolo und die hübsche Rosina ganz aus der Musik heraus. Sie wird zum Motor, zu einer übermächtigen Maschine, die alle Figuren vorwärts peitscht. Die können gar nicht anders, als ihren

Trieben hinterher zu hetzen. Geldgier, Geltungssucht und Eitelkeit feiern fröhliche Urständ.



Im Geldregen:
Rosina (Karin Strobos) und Figaro (Georgios Iatrou).
Foto: Bettina Stöß/Aalto-Theater)

Beängstigend leer ist die Bühne zu Beginn. Holzkisten verschiedener Größe, die Figaro nach und nach heran karrt, fügen sich zu einem schlichten, aber wirkungsvollen Bühnenbild (Ben Baur). Quasi im Schachtelsystem erschließt sich der Charme der italienischen Stegreifkomödie, betont durch die Kostüme von Marie Roth, die viel über den Charakter der Personen verraten. Diese bleiben Marionetten, trotz allzu menschlicher Züge. Figaro, der wohl berühmteste aller Barbiere, ist Dirigent, Strippenzieher und vor allem tüchtiger Geschäftsmann, der den liebestollen Grafen Almaviva ausnimmt wie eine Weihnachtsgans.

Glogers Einstand in Essen wird zum Erfolg, weil er sich eng an die Turbulenz und die Überzeichnungen der Commedia dell'arte hält, ohne auf schenkelklopfendes Lachen zu zielen. Vielmehr

lässt er uns lächeln über die menschlichen Schwächen, die Rossini treffgenau vorführt.

Kluge Bezüge machen das Spiel vielschichtig: So wird Rosina in ihrer Koloraturarie „Una voce poco fa“ als Vorläuferin von Hoffmanns „Olympia“ kenntlich. Die Chöre schickt er in der Gewitterszene in einen Taumel, der uns die Rossini-Raserei im Wien des Jahres 1822 nahe bringt. Die Beleuchtung (Christian Sierau) zaubert immer wieder Stimmungswechsel, Schattenrisse und absichtsvoll falsche Spots.



Dienstmagd Berta (An De Ridder), Rosina (Karin Strobos) und Diener Fiorello (Kai Preußker, v.l.) wissen auch nicht immer, wo es lang geht (Foto: Bettina Stöß/Aalto-Theater)

Warum Giacomo Sagripanti jüngst in London als bester Nachwuchsdirigent ausgezeichnet wurde, wird am Premierenabend deutlich. Unter seiner espritgeladenen und punktgenauen Leitung lassen die Essener Philharmoniker die Musik herrlich moussieren, folgen den Sängern biegsam und lassen die Crescendo-Walzen vom eisigen, am Steg der Streicher erzeugten Schauer zum klangschönen Fortissimo anschwellen. Detailversessenheit kommt hier nicht verbissen daher, sondern mit lebensfroher Lust am Raffinement.



Der eitle Arzt Don Bartolo (Baurzhan Anderzhanov, r.) lauscht den Plänen von Musiklehrer Don Basilio (Tijl Faveyts. Foto: Bettina Stöß/Aalto-Theater)

Auch sängerisch gibt es viel Gutes zu berichten. Als neues Ensemblemitglied stellt sich der Griech Georgios Iatrou mit einem eleganten Bariton vor, in der berühmten Arie „Largo al factotum“ noch mäßig blutvoll, aber stets zunehmend an samtiger Kraft – und dabei herrlich selbstgefällig. Der als Rossini-Experte geltende Tenor Juan José de Léon zeigt als Almaviva große Spielfreude und enorme Strahlkraft, wobei sich vermutlich durch Nervosität bedingte Schärfen in den Höhen aufs angenehmste mildern. Wunderbar sonor klingt Baurzhan Anderzhanov, der manche Sympathie für den eitlen Doktor Bartolo weckt. Tijl Faveyts, der als Musiklehrer Don Basilio einem alternden Rockstar ähnelt, zieht mit seiner Verleumdungsarie nahezu gleich. Karin Strobos ist als Rosina erfrischend stimmgewandt und koloratursicher.

Frustrierte Musiker, missglückte Polizei-Einsätze, durchtriebene Weiblichkeit und potente Geldgeber ohne Grips und Geschmack geben dem Abend die amüsant-bösen Untertöne, die alle Rossini-Fans lieben. Ein Trauerspiel, was manche Menschen sich so leisten... Wenn sie nicht so lachhaft wären.

(Der Bericht ist zuerst im „Westfälischen Anzeiger“ (Hamm) erschienen.
Termine und

Informationen: <http://www.aalto-musiktheater.de/premieren/il-barbiere-di-siviglia.htm>)

Vom Florentiner Hut bis zum Tristan: Das MiR Gelsenkirchen stellt sein Programm vor

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Das Musiktheater im Revier gehört zu den bedeutendsten Theaterbauten der Nachkriegszeit. Am 15. Dezember 1959 wurde der neugebaute Komplex nach den Entwürfen des federführenden Architekten Prof. Werner Ruhnau eröffnet. (Foto: Pedro Malinowski)

Es ist eigentlich ein ganz einfacher Satz. Aber welchem

anderen Stadtoberhaupt in der Region käme er jemals über die Lippen? Frank Baranowski, amtierender Oberbürgermeister von Gelsenkirchen, eröffnet die Pressekonferenz im Opernhaus der Stadt mit einem klaren Bekenntnis zum Theater.

Kurz zählt er die Fördermittel auf, 13 Millionen Euro für das Musiktheater, 4 Millionen für die Neue Philharmonie Westfalen. Gelder, um die es in Gelsenkirchen zum Glück keine Konkurrenz gebe, wie der OB sagt. Dann fügt er mit großer Selbstverständlichkeit hinzu „Ich bin davon überzeugt, dass dieses Geld gut angelegt ist.“

Der OB bekannt sich zum Theater

Glückliches Gelsenkirchen! Von solcher Rückendeckung durch die Stadtspitze können Kulturschaffende andernorts nicht einmal mehr träumen. Indes weiß Baranowski als regelmäßiger Theatergänger sehr genau, wovon er spricht. Er lobt die Bandbreite des Angebots, das Intendant Michael Schulz im Folgenden genauer vorstellt. Die Spielzeit wird im Kleinen Haus mit „The Turn of the Screw“ beginnen (10. September 2016), einem psychologisch raffinierten Geister- und Gruselstück, mit dem das Theater seinen Britten-Zyklus fortsetzt. Das Große Haus, vom 1. Juni bis 3. Oktober wegen Baumaßnahmen geschlossen, erwacht am 16. Oktober 2016 mit der Wiederaufnahme des Musicals „Anatevka“ zu neuem Leben.



Szenenfoto aus dem Musical „Anatevka“ (Foto: Pedro Malinowski)

Es sind vor allem zwei Raritäten, die den neuen Opernspielplan würzen. Zu nennen ist zunächst „Der Florentiner Hut“ des Italieners Nino Rota, berühmt vor allem durch seine Filmmusiken zu „La Strada“, „La Dolce Vita“ und „Der Pate I & II“. Der Stoff, eine Hochzeitskomödie mit vielen heiteren Verwicklungen um einen Strohhut, wurde in Deutschland durch den gleichnamigen Film mit Heinz Rühmann bekannt.

Oper über eine Auschwitz-Überlebende

Einen überaus ernsten Kontrapunkt bildet „Die Passagierin“, Hauptwerk des polnisch-jüdischen Komponisten Mieczyslaw Weinberg, der vor den Nazis nach Moskau floh. In zwei Akten erzählt die Oper von einer Auschwitz-Überlebenden, die nach dem Krieg auf einem Ozeandampfer einer ehemaligen KZ-Aufseherin wieder begegnet. Nach der szenischen Uraufführung bei den Bregenzer Festspielen im Jahr 2010 wird das MiR das vierte Haus sein, das „Die Passagierin“ aufführt. Um das Thema aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und zu vertiefen, bietet das Haus ein Rahmenprogramm mit Lesungen, Kammermusik, Chansons und Schauspiel.

Die großen Opernproduktionen seien natürlich nicht verschwiegen: Es sind Richard Wagners „Tristan und Isolde“ (4. März 2017, Regie: Michael Schulz), Mozarts „Don Giovanni“ (29. April 2017, Regie: Ben Baur) und „Hoffmanns Erzählungen“ von Jacques Offenbach (10. Juni 2017, Regie: Michiel Dijkema). Hinzu kommen Franz Lehárs Operette „Die lustige Witwe“ (16. Dezember 2016) und das Kult-Musical „Linie 1“ (11. März 2017) von Birger Heymann und Volker Ludwig. Experimentell wird es ab September 2016 mit der Fortsetzung von Daniel Kötters Musiktheaterprojekt „ingolf #2 – 6“, an dessen Entwicklung sich das Publikum und Gelsenkirchener Bürger beteiligen können.



Alina Köppen und Junior Demitre in der Produktion „Ruß“, die mit dem Theaterpreis DER FAUST ausgezeichnet wurde (Foto: Costin Radu)

Gleich neun Tanz-Produktionen

Kaum zu bremsen ist die Compagnie von Gelsenkirchens Ballettchefin Bridget Breiner, die sich mit insgesamt neun Produktionen präsentiert. Der Jahresjubilar William Shakespeare hinterlässt dabei deutliche Spuren im Programm. Der Wiederaufnahme des Aschenputtel-Stücks „Ruß“ (23. September 2016) folgt das Ballett „Prosperos Insel“ (8. Oktober 2016), das Breiner in diesen Tagen nach Shakespeares „Der Sturm“ entwickelt.

Für Kinder und Jugendliche tanzt die Compagnie „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ von Kevin O'Day (26. November 2016). Weiter geht es mit „Hamlet“ (11. Februar 2017), einem Ballett der britischen Choreographin Cathy Marston, die in Gelsenkirchen bereits mit ihren ungewöhnlichen Perspektiven auf Strawinskys „Oprheus“ und Anton Tschechows „Drei Schwestern“ überraschte. Die Orgelsymphonie von Camille Saint-Saens inspirierte Bridget Breiner zu einem zweiteiligen Ballettabend mit dem Titel „The Vital Unrest“ (25. März 2017). Choreographien von Marguerite Donlon und Renato Paroni de Castro sind an einem mehrteiligen Abend mit dem Titel „Der Rest ist Tanz“ zu sehen (20. Mai 2017). Die 4. Internationale

Ballettgala (17. Juni 2017), eine experimentelle Jam Session im Frühjahr 2017 sowie das Schüler-Tanzprojekt „Move!“ (28. Juni 2017) runden das Programm ab.

Mahlers „Sinfonie der Tausend“



Die Broschüren zur Spielzeit 2016/17 im Musiktheater im Revier (Foto: Christoph Nager/MiR)

Die Neue Philharmonie Westfalen, die in diesem Jahr ihr 20-jähriges Bestehen feiert, eröffnet die Spielzeit am 11. September 2016 im Ruhrfestspielhaus in Recklinghausen mit der „Sinfonie der Tausend“ von Gustav Mahler. Lange musste dafür nach einem Spielort gesucht werden, was angesichts der für dieses Werk erforderlichen Vielzahl von Musikern, Choristen und Gesangssolisten nicht verwundert.

Mit „Ein Deutsches Requiem“ von Johannes Brahms und der 7. Sinfonie von Anton Bruckner finden sich weitere Monumentalwerke in den Sinfoniekonzerten, die neben bekanntem Repertoire aber auch Raum für Entdeckungen lassen: zum Beispiel für das Konzert für Saxophon und Orchester von Henri Tomasi (Solistin: Asya Fateyeva), das Trompetenkonzert „Nobody knows de trouble I see“ von Bernd Alois Zimmermann (Solist: Reinhold Friedrich) oder auch das Konzert für Koloratursopran und Orchester von Reinhold Glière (Sopran: Nicole Chevalier).

Breite Publikumsschichten anzusprechen, ohne die Kenner zu langweilen: Zu dieser Gratwanderung gesellt sich in Gelsenkirchen eine weitere, weil sich das Theater möglichst geschickt zwischen den großen Häusern in Essen und Dortmund positionieren muss. 90.000 Besucher in der noch laufenden Spielzeit (Stand: 31. März 2016) sprechen derzeit für einen guten Zulauf. Man darf gespannt sein, wie es weiter geht.

(Informationen und Termine:
<http://www.musiktheater-im-revier.de/>)

Penner, Huren, Säufer: Dortmund zeigt mit „Peter Grimes“ erstmals eine Britten-Oper

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Schuldig oder unschuldig? In Dortmund ist das Urteil über den Fischer Peter Grimes (Peter Marsh) rasch gesprochen (Foto: Thomas M.

Jauk / Stage Picture)

Grandiose Stimmungsbilder vom Meer, eng mit der abgründigen und unbeständigen Psyche eines Außenseiters verzahnt, machen den Erfolg der Oper „Peter Grimes“ von Benjamin Britten aus. Der Titelheld, ein armer Fischer, ist ein Visionär, der von einem besseren Leben träumt, seine raubeinige, zu Gewalt neigende Natur indes nicht unter Kontrolle hat.

Ob er den Tod seines Lehrjungen auf dem Gewissen hat oder nicht, ist nicht nur für die Bewohner des englischen Fischerdorfes „The Borough“ rasch beantwortet. Auch Regisseur Tilman Knabe, der die Oper jetzt in Dortmund neu in Szene setzt, lässt uns nicht lange im Ungewissen. Wo Britten nur vornehm andeutet, dass homoerotische, womöglich sogar pädophile Neigungen mit im Spiel sind, langt Knabe kräftig hin: Für ihn ist Grimes schlicht ein Kranker, der von seinem Trieb nach Jungs zerrissen wird. Aus Brittens gequälttem Idealisten, der zwischen euphorischem Wahn und manischer Depression schwankt, wird ein Sexualstraftäter.

Das klingt nicht nur trostlos, sondern es sieht auch so aus. Im Einheitsbühnenbild von Annika Haller prallt der Blick auf eine Hafenmauer aus Beton, die eben jenen Seeblick verwehrt, den ein schäbiger Kiosk namens „Ocean View“ verspricht. Zwischen Bierkisten, Maschendrahtzaun und einer Spelunke führt Tilman Knabe uns die Dorfeinwohner als Lumpenproletariat vor. Säufer, Penner und Huren bestimmen die Szene: Man fragt sich ernsthaft, warum der Außenseiter Grimes so gerne Teil dieser Gesellschaft sein möchte.



Kein Seeblick, kein Trost:
Kapitän Balstrode (Sangmin Lee) und Ellen Orford (Emily Newton) können nicht verhindern, dass die Dorfgemeinschaft sich zur Menschenjagd formiert (Foto: Thomas M. Jauk / Stage Picture)

Durch die Überzeichnung macht die Regie es sich selbst schwer, einzelne Charaktere differenzierter zu beleuchten. Der eifernde Methodist Bob Boles fuchtelt mit dem anklagenden Zeigefinger herum, bis er zur Karikatur wird. Kapitän Balstrode tritt als gutmütiger Rocker in schwarzer Lederkluft auf, gewinnt trotz des sonoren Baritons von Sangmin Lee aber kaum Kontur. Geistige Brandstifter wie die tablettenüchtige Mrs Sedley und der Richter Swallow, die sich als Biedermeier tarnen, wirken wie komische Randfiguren. Wie gefährlich diese Typen werden, wenn sie sich zur Hetzmasse vereinen, zeigt immerhin eine starke Szene im zweiten Akt. Freilich hätte sich die Lust an der Menschenjagd auch ohne öde Rammeleien im Bühnenhintergrund vermittelt.



Die Lehrerin Ellen Orford (Emily Newton) ist Grimes ganze Hoffnung auf ein besseres Leben (Foto: Thomas M. Jauk / Stage Picture)

Konzentrieren wir uns lieber auf die Hauptfiguren, die sängerisch und darstellerisch durchaus für sich einnehmen. Als Gast von der Oper Frankfurt gibt der Amerikaner Peter Marsh dem unglücklichen Titelhelden fragile Höhen und abrupte Stimmungsumschwünge mit. Sein Tenor kann wie in Trance auf Piano-Noten verweilen, aber auch ruppig und grob werden. Dass seine Stimme nicht immer bruchfrei klingt, ist für diese Partie kein Makel. Als Lehrerin Ellen Orford steht ihm die Sopranistin Emily Newton überzeugend zur Seite. Sie ist eine vom Leben gezeichnete Frau, die Grimes' Träume von einem besseren Leben teilt. Emily Newton gibt ihr helle Töne der Hoffnung, aber auch verhärmte Klänge sowie Tiefen, aus denen Furcht herauf schaudert.

Die Musik macht am Premierenabend leider nicht wett, was Bühne und Regie uns an Zauber vorenthalten. Selten hat Brittens vielschichtige, farbenreiche und psychologisch dichte Partitur so wenig Atmosphäre entfaltet. Die von Manuel Pujol einstudierten Chöre des Theaters und die Dortmunder Philharmoniker agieren unter der Leitung von Gabriel Feltz oft stark aneinander vorbei, wodurch Strukturen unkenntlich werden.

Wo Brittens Musik uns die Gewalt der Elemente fühlen lässt, wo

sie uns zum Träumen bringt und unseren Blick auf das Unendliche richtet, erleben wir in Dortmund bestenfalls einen Sturm im Wasserglas. Trocken werden die Noten der Partitur herunter gespult, ohne ihnen Sinn und Seele zu geben.

Diese erste Aufführung einer Britten-Oper in Dortmund überhaupt – von einem Gastspiel abgesehen –, sie hätte ein Plädoyer für mehr sein können, ja zwingend sein müssen. Die Chance wurde schmerzlich vertan.

(Der Bericht ist zuerst im „Westfälischen Anzeiger“ erschienen. Termine und Informationen: <https://www.theaterdo.de/detail/event/16177/>)

Das Trauma des Kindes: David Bösch inszeniert in Essen „Elektra“ von Richard Strauss

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Von den Gegenständen ihrer Kindheit umgeben, sinnt Elektra (Rebecca Teem) auf Rache (Foto: Matthias Jung)

Blut überall. Es klebt am Boden, es haftet an den Wänden, es besudelt alle, die zu tun haben mit diesem Schlachthof von einem Königshaus. An der Wand eine weiß leuchtende Inschrift, wie im Wahn herausgekratzt aus den rotbraun geronnenen Schichten. „Mama, wo ist Papa?“, steht da, kurioserweise auf Englisch. Denn wir befinden uns im Palast der Klytämnestra und des Aegisth, jenes ehebrecherischen Paars, das den rechtmäßigen König Agamemnon hinterrücks erschlug.

Hier haust Elektra, Tochter Klytämnestras, Protagonistin aus der gleichnamigen Oper von Richard Strauss: traumatisiert, halb verwildert, erfüllt von der Gier nach Rache, aus der sie Lebenskraft saugt. Regisseur David Bösch zeigt sie uns im Essener Aalto-Theater als eine Frau, die nie erwachsen wurde. Gemäß den Erkenntnissen der Freud'schen Psychoanalyse, die dem Dichter und Strauss-Librettisten Hugo von Hofmannsthal vertraut waren, interpretiert Bösch die Tragödie als ein psycho-pathologisches Werk mit hysterischen Zügen.

In dieser Lesart bleibt Elektra in ihrer inneren Entwicklung stehen, seit sie den blutigen Mord an ihrem Vater mit ansehen musste. Bösch zeigt sie uns als kranke Frau, wehrloses Kind und gefährliche Psychopathin in einem. Sie liebkost Stofftiere, kratzt sich verlegen die Arme und sinnt tückisch auf Mord. Anders als ihre Schwester Chrysothemis, die sich nach einem normalen Leben in Freiheit sehnt, kennt Elektra keine Zukunft. All ihre Gedanken enden bei der Erfüllung ihres Rachewunsches.



Ungleiche Schwestern:
Elektra (Rebecca Teem, l.)
und Chrysothemis (Katrín
Kapplusch. Foto: Matthias
Jung)

Das Konzept der Regie ist schlüssig und entspricht den bis zum Wahnwitz aufgepeitschten Emotionen. Das wirkmächtige Einheits-Bühnenbild von Patrick Bannwart und Maria Wolgast wird von Michael Bauer psychologisch einfühlsam ausgeleuchtet. Weniger glücklich wirkt die Personenführung. Fast alle Akteure agieren 110 Minuten lang gleich: Sie taumeln, greifen sich immerzu an den Kopf und raufen sich die Haare. Zwischendurch wird gerne mal an der Rampe gesungen.

Musikalisch erreicht diese Elektra-Produktion ein gutes Niveau, ohne überragend zu wirken. Die Amerikanerin Rebecca Teem, die in Essen bereits als Brünnhilde zu erleben war, wirft sich mit nachgerade animalischer Emphase in die Titelpartie hinein. Mag manche Pianostelle im Dialog mit Orest ihren Sopran auch in Verlegenheit bringen, so zeigt die Sängerin doch keine ernsthaften Intonationsprobleme und gibt Elektra eine Fülle von Nuancen mit. Sie kann hasserfüllt keifen, verführerisch schmeicheln, in tückischer Reserve lauern und sich bis zum wilden Aufschrei steigern. Katrin Kapplusch klingt als Chrysothemis monochromer, befeuert die Tragödie aber wieder durch Klänge haarsträubender Hysterie.



Für Klytämnestra (Doris Soffel, l.) nimmt das Gespräch mit ihrer Tochter (Rebecca Teem) eine schlimme Wendung (Foto: Matthias Jung)

Kammersängerin Doris Soffel zelebriert die Klytämnestra als amoralische Zombie-Diva. Sie verlässt sich dabei auf die Erfahrung, die sie aus ihrer großen Karriere mitbringt, und wird für ihre enorme Bühnenpräsenz gefeiert, obgleich sie die Partie mit erheblichen stimmlichen Verformungen präsentiert. Almas Svilpa schlägt als Orest einen ernsten, angemessen düster grundierten Ton an.

Die Essener Philharmoniker haben ihre Strauss-Qualitäten seit der Ära Soltesz nicht verloren. Spannend wird dieser Abend durch die Vielzahl musikalischer Bezüge, die sie unter der Leitung von Tomáš Netopil aufdecken. Ohne die expressive Partitur zu glätten, klingen da plötzlich Arabella-Schmelz und Rosenkavalier-Romantik an. Dann wieder dringt dumpfes Brüten aus dem Orchestergraben, schauerliches Sausen und niederschmetternde Wucht.

Dass eine Untat nicht mit einer weiteren Untat aus der Welt geschafft werden kann, zeigt Bösch am Ende mit grausamer Konsequenz. Die Kinder des Agamemnon, sie sind verdammt: seien sie nun gerächt oder nicht.

Informationen:

<http://www.aalto-musiktheater.de/vorschau/premieren/elektra.htm>, Karten: 0201/ 8122 200).

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen).

Zwischen den Stühlen: Gelsenkirchen zeigt Vincenzo Bellinis Oper „Norma“

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Diva mit Dornenkrone: Die Regisseurin Elisabeth Stöppler zeichnet „Norma“ als Heilige und Schmerzensgestalt (Foto: Monika Forster/MiR)

Viele Regisseure neigen bei Vincenzo Bellinis „Norma“ zur großen Ausstattungsoper. Dabei eignet sich die Tragödie um die gallische Seherin auch hervorragend für eine abstrakt-psychologisierende Deutung. Diesen Weg hat Elisabeth Stöppler jetzt im Gelsenkirchener Musiktheater eingeschlagen, das die Oper erstmals in Deutschland in der kritischen Neuausgabe in Szene setzt.

Anhand der Originalpartitur belebten der Komponist Maurizio Biondi und der Geiger und Dirigent Riccardo Minasi viele Details, die im Laufe der Aufführungstradition verloren gingen. Wie ursprünglich von Bellini vorgesehen, wird die Rolle der Adalgisa in Gelsenkirchen von einem Sopran gesungen statt von einem Mezzo. Das erweist sich als starkes Argument für den Besuch dieser Produktion: Nicht allein, weil die Rivalität zwischen den Protagonistinnen so noch schärfer hervor tritt, sondern weil Gelsenkirchen mit Hrachuhi BasséNZ (Norma) und Alfia Kamalova (Adalgisa) zwei Sängerinnen aufbieten kann, deren Gesangskunst den derzeit acht weiteren Norma-Produktionen an deutschen Bühnen scharfe Konkurrenz machen dürfte.

Die in Gelsenkirchen bekannte Elisabeth Stöppler, inzwischen Hausregisseurin am Staatstheater Mainz, zeigt „Norma“ als ein Stück über die siegreiche Kraft der Liebe. Dabei mag sie sich weder auf eine Zeit noch auf einen Ort festlegen, sondern entfaltet das Drama zwischen Tischen und Stühlen in gesichtsloskalten Räumen. Dieser Ansatz bleibt schmerzlich vage, zumal hochhackige gelbe Damenschuhe ein doch recht schwaches Symbol für die Welt der weiblichen, Frieden spendenden Mondgöttin Luna sind.



Die Druidin ruft zum Kampf:
Norma (Hrachuhi BasséNZ,
Mitte) stachelt ihre
gallischen Landsleute auf
(Foto: Monika Forster/MiR)

Aber die Regisseurin beweist zugleich eine spannungsvolle

Personenführung, die innere und äußere Konflikte so scharf nachzeichnet, dass Emotionen aufreißen wie Erdspalten. Normas Seelendrama wird durch ihre heimlich mit Pollione gezeugten Kinder deutlich, die in Gelsenkirchen beinahe ständig um sie sind: unschuldige Beweise ihrer Schuld (Lili und Mona Lenz agieren an der Seite der Großen bemerkenswert professionell). Lars-Oliver Rühl (Flavio) spricht Texte von Pier Paolo Pasolini, die von Krieg und Frieden handeln. Ob es dieser bedurft hätte, um Normas Drama zu erzählen, bleibt wiederum fraglich.



Ein starkes Frauenduo:
Adalgisa (Alfia Kamalova,
links) und Norma (Hrachuhi
BasséNZ. Foto: Monika
Forster, /MiR)

Allen Freunden des Belcanto sei diese „Norma“ unbedingt ans Herz gelegt. Es ist außerordentlich, wie Hrachuhi BasséNZ sich in die Titelpartie hinein schraubt, wie sie ihren beweglichen, leicht dunkel umflorten Sopran zu einem Gefäß für glühende Leidenschaft, wilde Rachegefühle, tiefe Reue und nicht geweihte Tränen macht. Als Norma wächst diese Sängerin zur großen Schmerzensgestalt: Diva, Heroine, liebende Frau und sorgende Mutter in einem. Die Adalgisa von Alfia Kamalova ist ihr hart auf den Fersen. Umwerfend ihre zarten Piani, ihre vehemente Attacke, ihre leuchtend klare und scheinbar mühelose Formung von Bellinis endlosen Melodiebögen. Geschickt legt Hongjae Lim den Pollione so lyrisch an, dass er nicht

forcieren muss.

Am Dirigentenpult ist es der Finne Valtteri Rauhalammi, der diesen lyrischen Schleier weiter webt. Nie klingt marschartiges Gerumse aus dem Orchestergraben, ja nicht einmal die furchterregenden Kriegschöre wirken krachend. Rauhalammi zelebriert durchweg einen feinen, federnden Klang, der die Sänger unterstützt und viele Szenen unterschwellig mit nervöser Spannung auflädt. Des Dirigenten vollmundige Ankündigung, Gesang zelebrieren zu wollen, wird auch Dank der Neuen Philharmonie Westfalen wahr, die dem Dirigenten aufmerksam und geschmeidig durch alle Temposchwankungen folgt.

Termine und Informationen:
<http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/Norma/>
Karten: 0209/ 40 97 200).

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen).

Aus dem Geist der Stille: Maria João Pires und das London Symphony Orchestra in Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Maria João Pires versenkt
sich tief in die Musik
(Foto: Petra
Coddington/Konzerthaus
Dortmund)

Im Largo schlägt ihre große Stunde. Mit Haut und Haar versenkt sich die portugiesische Pianistin Maria João Pires in die Sphäre äußerster Ruhe und Erhabenheit, die Ludwig van Beethoven im Mittelsatz seines 3. Klavierkonzerts erreicht. Mit der ihr eigenen Zurückgenommenheit formt sie die Introduktion zum stillen Zwiegespräch, zu einer Insel in E-Dur, allem Weltlichen weit entrückt.

Erstmals trat die 1944 in Lissabon geborene Künstlerin jetzt im Konzerthaus Dortmund auf, gemeinsam mit dem London Symphony Orchestra und dem britischen Dirigenten Daniel Harding. Wofür die kleine, charismatische Pianistin verehrt wird, wurde an diesem Abend erneut deutlich: Es ist die Wahrhaftigkeit ihres Spiels, ihre künstlerische Integrität, die Hand in Hand geht mit Feinfühligkeit und Poesie. Nichts trachtet diese Künstlerin aus sich selbst zu machen, alles aber aus der Musik, der sie mit größter Bescheidenheit dient.

Wer fürchten mochte, Pires' pianistischer Zugriff könne für Beethovens Konzert womöglich allzu verhalten sein, sah sich höchst angenehm enttäuscht. Zwar liegt dieser Künstlerin jedes Auftrumpfen fern, aber sie vermag sehr wohl energische Akzente zu setzen und Läufen Prägnanz zu geben. Das zeigt sie in den Ecksätzen, die nicht weichgespült klingen, sondern einige

maßvolle Ecken und Kanten bekommen. Nachgerade symptomatisch sind ihre Triller, die nie prall oder gar knallig klingen, sondern geprägt sind von einer leuchtenden (Geistes-)Klarheit. Im abschließenden Rondo ist sie von einer beinahe verspielten Seite zu erleben. Mit flinken Fingern rauscht sie in das Finale, gibt dann noch eine Beethoven-Bagatelle als Zugabe, die – auch dies passt ins Bild – ohne große Schlussgeste verklingt.



Daniel Harding und Maria
João Pires (Foto: Petra
Coddington/Konzerthaus
Dortmund)

Denkbar wenig auftrumpfend klingt nach der Pause auch Anton Bruckners 4. Sinfonie, die Daniel Harding in einer bemerkenswert kantablen Lesart präsentiert. Natürlich gibt es Höhepunkte, aber Harding zelebriert keine Überwältigungsmusik: Die große Apotheose ist nicht sein Ziel. Er setzt auf den Fluss der Melodie, auf das Gespräch der Instrumentengruppen, die einander möglichst nahtlos zuspielen sollen.

Das London Symphony Orchestra ist dafür ein perfektes Instrument. Streicher, Holz- und Blechbläser sind oft so dicht verblendet, dass mancher Übergang geschehen ist, bevor das Ohr es recht begriffen hat. So präsentiert sich der Orchesterklang edel gerundet. Statt mit den Muskeln zu spielen, erfreut dieser Klangkörper mit einer feinen Abstufung der Lautstärken. Selten ist ein einfaches Forte so deutlich als solches zu

erkennen, mithin als Schritt zwischen Mezzoforte und Fortissimo.

Ob Waldesrauschen oder Jagdklänge: Wir erleben Bruckners „Romantische“ an diesem Abend als Wechselbad aus Licht und Schatten. Wir steigen hinab in mystische Tiefen und schreiten dann dem Licht entgegen, von einem Dur-Gipfel zum nächsten. Ein beglückend luzides Bruckner-Erlebnis, das in seiner unprätentiösen Natur überraschend gut an den ersten Teil des Abends anschließt.

Einsam unter Hedonisten: Tina Lanik inszeniert Verdis „La Traviata“ am Theater Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Violetta (Eleonore Marguerre) und Alfredo (Ovidiu Purcel. Foto: Thomas M. Jauk, Stage Picture)

Der Morgen nach der Party schmeckt bitter. Violettas Kopf schmerzt, ihr Husten steigert sich zu einem schlimmen Anfall.

Der Mann, neben dem sie aufwacht, steigt eilends aus dem Bett, zieht sich rasch an und verlässt grußlos das Haus. Violetta Valéry, allseits bekannte Edelhure von Paris, ist mehr als nur allein. Sie ist buchstäblich von allen verlassen.

Nicht von Menschen, sondern höchstens von Tabletten darf diese „Traviata“ Hilfe erhoffen. Die vom Wege abgekommene Frau, Titelheldin aus Giuseppe Verdis gleichnamiger Oper, begegnet uns im Theater Dortmund als lebenshungrige und zugleich todkranke Person, die von einer hedonistischen Gesellschaft wie ein Spielzeug benutzt wird. Dortmunds Opernintendant Jens-Daniel Herzog vertraute die Regie der 1974 geborenen Regisseurin Tina Lanik an, die lange am Bayerischen Staatsschauspiel in München tätig war.

Im Verbund mit Stefan Hageneier (Bühne und Kostüme) setzt Lanik auf den zwar nicht neuen, aber richtigen Dreiklang von Eleganz, Elend und Einsamkeit. Viel Kälte macht sich breit in den klassizistisch anmutenden Räumen, in dem Designer-Sofas mehr von Wohlstand als von Gemütlichkeit sprechen. Die Fenster bieten weder Aussicht noch Perspektive. Paris bleibt völlig außen vor: Dieses Drama könnte ebenso gut in einer Villa in Berlin Mitte spielen. Von der feierlustigen Pariser Gesellschaft, für die Dortmunds Opernchor sich in schwarze Gothic-Kostüme samt Strümpfen und Strapse werfen muss, hebt Violettas elegante Gestalt sich im golden schimmernden Kleid größtmöglich ab.

Jeder lebt (und stirbt) für sich allein: Dieser Devise folgen Lanik und Hageneier in ihrer jüngsten Produktion konsequent. Die vorgeführte Kälte greift freilich auf die Inszenierung über. Die Figuren stehen zumeist vereinzelt im Raum, statisch und weit voneinander entfernt. Kommen sie doch einmal zueinander, gebiert die Nähe rasch Gewalt. So entsteht eine Sterilität, die nicht leicht auszuhalten ist, schlimmstenfalls sogar in Langeweile umschlagen kann.



Vater Germont (Sangmin Lee) drängt Violetta (Eleonore Marguerre), seinen Sohn wieder frei zu geben (Foto: Thomas M. Jauk, Stage Picture)

Violetta scheint die einzige Figur zu sein, der Lanik tiefe Empfindungen zutraut. Alfredo Germont ist in ihrer Lesart ein eher unreifer Mann, der sich mit einer erfahrenen Frau aufzuwerten versucht. Dass er vor dem heimischen Kamin gelangweilt mit einem Fußball spielt, noch dazu in Boxershorts, rückt ihn in die Nähe einer knabenhafte Witzfigur. Vater Germont, vom koreanischen Bariton Sangmin Lee stimmstark dargestellt, ist der einzige, der Violettas Charakterstärke erfasst. Er fühlt sich davon angezogen, was die Regie zu der peinlichen Plattheit veranlasst, Germont zum wollüstigen Grabscher zu machen.

Vielleicht würde die Inszenierung besser funktionieren, wenn die Titelpartie von einer anderen Sopranistin als von Eleonore Marguerre verkörpert würde. Die deutsche Sängerin belgisch-französischer Herkunft ist eine elegante Erscheinung und technisch souverän. Sie führt ihre Stimme beweglich und versteht es exzellent, Töne durch gezielte Lautstärke-Dosierung zu formen. Keinesfalls ist ihr vorzuwerfen, sie würde sich nicht genug in das Spiel hinein werfen. Aber wo Verdi den Lebenshunger, die Leidenschaft und die Verzweiflung seiner Helden wie heiße Stichflammen auflodern lässt, bleibt

ihr stets leicht verschleierter Sopran weiß und kühl. Emotionale Ausbrüche, gleich welcher Natur, klingen bei ihr verblüffend uniform. Indes ist es nicht der Sängerin anzulasten, wenn ihre Stimmfarbe nicht recht zu den flammenden Herzenstönen der Violetta passen will.



Violetta (Eleonore Marguerre) fühlt, dass ihr für einen Neuanfang mit Alfredo (Ovidiu Purcel) keine Zeit mehr bleibt
(Foto: Thomas M. Jauk, Stage Picture)

Ovidiu Purcel, von der Rheinoper für den erkrankten Lucian Krasznec eingesprungen, bringt stärkere Kontraste. Klingt sein Tenor bis zum Ende des zweiten Aktes noch knabhaft hell, bringt er nach der Lektüre von Violettas Abschiedsbrief vehemente, ja fast gallige Töne der Wut und der Verzweiflung ein. Mag er zuweilen auch ein wenig hoch intonieren, so besitzt er doch genug Stimmvolumen, um die nicht gerade anspruchslose Partie ohne gedrückte oder gestemmte Töne auszufüllen.

Der Opernchor und die Dortmunder Philharmoniker geben sich unter dem Dirigat von Kappellmeister Motonori Kobayashi kaum Blöße. Der Wucht und Spritzigkeit, die in den Gesellschaftstableaus erreicht wird, steht der fragile Streicherklang der Ouvertüre und der Sterbeszene gegenüber.

Ihn lassen die Dortmunder Philharmoniker in tragischer Düsternis ersterben, hinabsinken in tiefste Dunkelheit.

Wenn die Bühnenbeleuchtung im Finale ein kaltes Licht auf die Szene wirft, wirkt die umherwankende Violetta endgültig wie ein Gespenst. Sie, die den Tod wie ein Erwachen erlebt, hat das Ziel erreicht, das ihr von Beginn an vor Augen stand.

Folgetermine bis 31. März 2016. Ticket und Service-Hotline:
0231/50 27 222. **Informationen:**
<http://www.theaterdo.de/detail/event/16143/>

Die Not der anderen: Das Aalto-Theater Essen zeigt Bohuslav Martinů „Griechische Passion“

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Priester Fotis (Baurzhan Anderzhanov) versucht einer Frau zu helfen, die am Ende ihrer Kräfte ist (Foto:

Matthias Jung, Aalto-Theater)

Kaum hat der Priester des griechischen Dorfs Lycovrissi die Rollen für das geplante Passionsspiel verteilt, geht in den ausgewählten Darstellern eine seltsame Verwandlung vor. Der Hirte Manolios beginnt, wie Christus zu reden und zu handeln. Die Dorfhure Katerina identifiziert sich mit Maria Magdalena. Und obwohl Panait sich zunächst dagegen wehrt, färbt die Rolle des Judas immer stärker auf ihn ab.

Es ist ein Spiel mit doppeltem Boden, das Bohuslav Martinů in seiner letzten Oper „Die griechische Passion“ treibt. Das Aalto-Theater zeigt die Zürcher Fassung des 1961 ebendort uraufgeführten Vierakters jetzt in einer Produktion des tschechischen Regisseurs Jiří Heřman, der mit dieser Arbeit seinen Einstand in Essen gibt. Es ist keine leichte Aufgabe, der Heřman sich stellt: Martinůs Oper trägt oratorienhafte Züge und ist über weite Strecken kontemplativ-statisch. Abseits der Hauptrolle des Manolios gewinnen nur wenige Figuren Gesicht und Gewicht.

Gleichwohl gelingt der Regie ein starkes Plädoyer für das Werk, das nach Nikos Kazantzakis' Roman „Der erneut gekreuzigte Christus“ entstand. Heřman konzentriert sich auf die Frage, wie weit es mit den christlichen Werten her ist, wenn Notleidende auf Wohlhabende treffen: in diesem Fall die gewaltsam Vertriebenen eines griechischen Dorfs auf die Einwohner von Lycovrissi. Der Regisseur widersteht der Versuchung, zu stark auf den Zug aktueller Flüchtlingsberichterstattung aufzuspringen. Vielmehr rückt er Angst und Selbstsucht in den Fokus, den Unwillen, mit anderen zu teilen.



Manolios (Jeffrey Dowd) fürchtet sich vor der Versuchung durch Katerina (Jessica Muirhead).
Foto: Matthias Jung, Aalto-Theater)

Im Verbund mit Dragan Stojčevski hat Jiří Heřman dafür ein Bühnenbild entworfen, das von christlichen Symbolen dominiert wird. An der Rampe brennen Kerzen, eine übermannshohe Kirchenglocke hängt an einem Haken, eine antik wirkende Mauer steht für Ausgrenzung und Öffnung. Wasser und Erde, die zentralen Elemente für menschliche Siedlungstätigkeit, werden in flachen Becken seitwärts auf den Bühnenboden geschoben. Die Lichtreflexionen des Wassers auf dem Mauerwerk verleihen der Szene viel Atmosphäre.

Heřman verschont uns nicht mit dem, was existenzielle Not bedeutet. Wir sehen sterbende Frauen und Kinder. Erschöpfte Männer, die sich kaum mehr auf den Beinen halten können. Manolios, der Mitgefühl predigt und zur Hilfe aufruft, zieht dadurch den Zorn der Dorfelite auf sich. Er, der Christusdarsteller, wird schließlich vom Popen exkommuniziert und von einer Gruppe von Dorfbewohnern zu Tode geprügelt. Aber

wir sehen auch jene, die Manolios folgen und Gutes tun wollen, soweit es in ihren Kräften steht.



Katerina (Jessica Muirhead) trägt einen toten Jungen auf den Armen (Foto: Matthias Jung, Aalto-Theater)

Von ihnen gewinnt vor allem Katerina (Maria Magdalena) Format. Das liegt wesentlich an der Leistung der britisch-kanadischen Sopranistin Jessica Muirhead, die stimmlich zunehmend Wärme entwickelt, bis sie zu leuchtenden Tönen der Empathie und beseelter Festigkeit in Handeln und Glauben findet.

Jeffrey Dowd gibt den Manolios als Zweifler, der sich als Christusdarsteller zunächst unwürdig findet, dann aber immer stärker dem folgt, was ihm christlicher Auftrag scheint.

Der Chor des Aalto-Theaters, der in diesem Passionsspiel die zweite Hauptrolle übernimmt, verhindert durch sein engagiertes Spiel, dass die „Griechische Passion“ zu einem Gottesdienst auf der Opernbühne wird. Musikalisch steuert er biblisch-archaische Wucht, folkloristische Farben und expressionistische Ausbrüche bei, wobei die Sopranstimmen zuweilen etwas übersteuert klingen.

Am Pult der Essener Philharmoniker zeigt Tomáš Netopil einmal mehr sein Feingefühl für die Partituren seines Heimatlandes. Bei ihm darf der Zuhörer im Wohlklang byzantinischer Kirchenmusik schwelgen, ja beinahe im Puccini-Melos baden,

ohne dass feine Strukturen oder harmonische Verschärfungen verschwiegen würden. Die Essener Philharmoniker bringen psalmodierende Passagen in prachtvollstem Dur, aber auch gleißende Zuspitzungen und Ausbrüche.

Mag man in Martinüs Oper nun unbedingt „das Stück der Stunde“ sehen, so greift es doch zu kurz, sie als „Flüchtlingsoper“ zu beschreiben. Griechen treffen in diesem Stück auf Griechen; die rivalisierenden Gruppen haben Nation, Religion und Kultur gemeinsam. Der Kampf zwischen Altruismus und Egoismus hingegen, er ist vermutlich so alt wie die Menschheit selbst.

Termine und Informationen unter
<http://www.aalto-musiktheater.de/vorschau/premieren/the-greek-passion.htm>

Dem weißen Kaninchen folgen: Gelsenkirchens Ballett zeigt „Alice in Wonderland“

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Alice und ihre Eltern am Esstisch (v.l. Junior

Demitre, Francesca Berruto,
Ayako Kikuchi. Foto: Costin
Radu/Musiktheater im Revier)

Irgendwann einmal müssen sie sich geliebt haben. Jetzt aber sitzen sie am Esstisch und streiten. Zwischen den Eheleuten tobt ein stummer Machtkampf, der sich in drohenden Gebärden und verletzenden Gesten äußert. Aus Partnern sind Kontrahenten geworden, die vor lauter Anspannung vergessen, dass da noch ein Kind mit ihnen am Tisch sitzt, ein junges Mädchen namens Alice.

Mit dieser Szene schickt sich der brasilianische Choreograph Luiz Fernando Bongiovanni an, Lewis Carrolls Kinderbuchklassiker „Alice in Wonderland“ in ein Ballett umzusetzen. Er zeigt uns Alice als unsicherer Teenager, hilflos angesichts des häuslichen Unfriedens, von den Erwachsenen beiseite geschoben und sich selbst überlassen. Wer weiß, ob nicht ein kleines buntes Ecstasy-Pillchen im Spiel ist, als Alice in der Disco dem weißen Kaninchen begegnet. Hinter dem Langohr taucht eine Wand voller Türen und Schubladen auf, hinter denen sich die erstaunlichsten Welten verbergen (Bühne: Britta Tönne).

Weite Teile dieses Ballettabends gleichen einer temporeichen Tanzrevue. Was Bongiovanni zu Musik von Eduardo Contrera, Alfred Schnittke und anderen choreographiert, ist unterhaltsam, driftet zuweilen aber auch in die Gefahrenzone des allzu Hübschen, ja Gefälligen. Die Phantasiegeschöpfe des menschenscheuen Mathematik-Dozenten Lewis Carroll wirbeln aus den Kulissen herein und heraus, dass einem schier schwindelig wird. Das wirkt zumeist eher vergnüglich als surreal oder gar bedrohlich.



Die verrückte Tee-Gesellschaft (Foto: Costin Radu, Musiktheater im Revier)

Wir sehen ein Kaleidoskop von Tanzstilen und Kostümen. Ein wenig mit den Figuren des Buchs vertraut zu sein, ist übrigens hilfreich für das Wiedererkennen. Die blaue Raupe gleicht in Gelsenkirchen einem Reggae-Star in blauen Samthosen, und die Grinsekatze gibt sich mehr durch ihr Bewegungsvokabular zu erkennen als durch ihr Kostüm.

Wie Alice in dieser verwirrenden Traumwelt allmählich eine eigene Identität entwickelt, zeigt die aus Turin stammende Tänzerin Francesca Berruto in der Titelpartie. Obgleich sie als Alice zunächst oft nicht mehr sein darf als eine erstaunte Beobachterin, gelingt es ihr durch Tanzkunst und durch eine ausgesprochen lebhafte Mimik, den Reifeprozess glaubhaft zu machen, der Alice schließlich innere Stärke geben wird.

Valentin Juteau ist ihr als weißes Kaninchen ein verlässlicher Begleiter und starker Tanzpartner. Bridget Breiners Compagnie zeigt sich vielseitig und wandelbar, und wenn bei der verrückten Tea-Party die Tassen und Teller nur so durch die Luft fliegen, wird der fast anarchische Spaß spürbar, mit dem diese Tänzer sich auf der Bühne verausgaben.



Gelsenkirchens Ballettchefin
Bridget Breiner als grausame
Herzkönigin (Foto: Costin
Radu/Musiktheater im Revier)

Als blutbefleckte Zombie-Herzkönigin hat Gelsenkirchens Ballettchefin bei der Premiere am Halloween-Abend ihren großen Auftritt. Umgeben von einem Quartett „böser Blumen“ tanzt sie ein Menuett, das harmlos-höfisch beginnt, aber durch Deformationen und Disharmonien allmählich monströse Züge entwickelt (Musik: Alfred Schnittke, „(K)ein Sommernachtstraum“). Der Spitzentanz gebiert einen Albtraum, aus dem man nach Möglichkeit rasch wieder erwachen möchte. Es ist vor allem dieser Abschnitt, der den Abend dann doch über einen reinen Unterhaltungswert hinaus hebt.

(Termine und weitere Informationen unter <http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Ballett/AliceInWonderland/>)

**Jugendjahre eines Genies:
Yefim Bronfman spielt das**

frühe Klavierwerk von Prokofjew

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Yefim Bronfman (57), Grammy-Preisträger, gilt hierzulande noch immer als Geheimtipp (Foto: Dario Acosta)

Es gibt Konzerte, die längst begonnen haben, bevor auch nur der erste Ton erklingt. Der Blick auf das angekündigte Programm lässt stutzen. Wie in aller Welt passen Werke von Sergej Prokofjew und Robert Schumann zueinander?

Was hat das russische „Enfant terrible“ mit dem zentralen Exponenten der deutschen Romantik zu tun? Was mag dabei herauskommen, wenn ein Pianist sich anschickt, Klavierwerke dieser scheinbar grundverschiedenen Komponisten miteinander zu verschränken?

Yefim Bronfman gibt uns die Antwort. Der amerikanisch-

israelische Pianist, 1958 in Usbekistans Hauptstadt Taschkent geboren, beglückt uns im Konzerthaus Dortmund mit einem jener Recitals, aus denen man klüger wieder herauskommt, als man hineingegangen ist. Denn wer Prokofjew vor allem als kühnen Avantgardisten sieht, der die romantische Tonwelt von Rachmaninow und Rimski-Korsakow mit anarchischem Schwung vom Tisch fegte, erlebt an diesem Abend sein blaues Wunder.

Schon der Beginn ist beinahe ein Schock. Prokofjews 1. Klaviersonate klingt uns so verblüffend schumanesk entgegen, dass wir uns die Ohren reiben möchten. So leidenschaftlich trumpft das Werk des 16-Jährigen auf, so vollgriffig sind die Akkorde und so leuchtend die Momente der Poesie, als habe der Mann aus Zwickau Prokofjew bei der Niederschrift über die Schulter gesehen.

Wie das junge Genie sich allmählich von diesen Traditionslinien löst, wie er bis zu den mit 26 Jahren komponierten Klaviersonaten Nummer 3 und 4 zu seiner eigenen Tonsprache findet, führt Bronfman im Konzerthaus Dortmund mit einer Spielfreude vor, die ein formidables kleines Prokofjew-Feuerwerk zündet.

Wie nebenbei bestätigt Bronfman, welche Spaltenposition er in der internationalen Pianisten-Elite einnimmt. Sein kraftvoller Klang erreicht imperiales Format, ohne je künstlich aufgedonnert zu wirken.

Fingerfertigkeit ist bei diesem Pianisten reine Nebensache. Ihm geht es um die Aussage, um den Kern der Musik, mag sie nun feurig vorwärts stürmen wie im Kopfsatz der 3. Sonate (Allegro tempestoso) oder von existenzieller Einsamkeit sprechen wie der langsame Satz der 4. Sonate (Andante assai). Da steigen Klänge aus dem Konzertflügel wie fahler Dunst. Darunter liegt Grabestiefe. Düsteres Klopfen, zwieliches Schillern, dann wieder unerwartet grelle Schlaglichter: Bronfman ist ein Magier, der uns bannt und schaudern lässt, der den chamäleongleichen Wendungen von Prokofjews Tonsprache mit

größter Hingabe folgt.

In Robert Schumanns „Faschingsschwank aus Wien“ erkennen wir den stürmischen Gestus wieder, den Prokofjew später zu rhythmischem Drive, ja bohrender Motorik weiterentwickeln wird. Ein Ereignis ist auch Bronfmans Interpretation von Schumanns „Arabeske“ op. 18, die bei ihm nicht harmlos vor sich hin plaudert, sondern wie ein leises, ernstes Selbstgespräch tönt. Es muss ein Dichter sein wie aus den „Kinderszenen“, der da spricht.

Gipfelpunkt und Abschluss des Abends ist Prokofjews 2. Klaviersonate op. 14, in der die brachiale Kraft und die diabolischen Elemente anklingen, wie wir sie vom Komponisten der so genannten „Kriegssonaten“ kennen. Was wie ein harmonisch erweiterter Schumann beginnt, wühlt und bohrt sich voran, bis eine expressionistische Kantigkeit erreicht ist.

Aber bei aller wirbelnden Virtuosität ist es auch hier der langsame Satz, mit dem Yefim Bronfman nach den Sternen greift. Weltabgewandt ist diese Musik, hoffnungslos verloren, und der Künstler nimmt uns mit in diese Landschaft, die nach kahlen Tannen auf dunklem Felsengrund klingt, nach einer stillen, erstorbenen Welt im Schneegestöber. Verführerisch ist das und unvergesslich. Tosender Beifall von einem Publikum, das über weite Strecken bemerkenswert konzentriert gelauscht hat.

(Die Website des Künstlers informiert u.a. über Konzerttermine und Diskographie: <http://www.yefimbronfman.com>)

Verstörender

Mystery-

Thriller: Prokofjews „Der feurige Engel“ an der Rheinoper Düsseldorf

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Ruprecht (Boris Statsenko) kniet vor Renata (Svetlana Sozdateleva. Foto: Hans Jörg Michel, Deutsche Oper am Rhein)

Die Begegnung mit Renata wird sich als fatal erweisen. Aber davon ahnt Ruprecht nichts, als er die rätselhafte Frau zufällig kennen lernt. Fasziniert von ihrer Mischung aus mädchenhafter Schwärmerie und leidenschaftlichem Verlangen, hilft er ihr auf der Suche nach dem feurigen Engel: Einer von Licht umstrahlten Erscheinung, die ihr vom achtten bis zum 16. Lebensjahr schützender Begleiter und zärtlicher Seelenpartner war, so Renata.

Später glaubte sie eine Inkarnation des Engels in der Person des Grafen Heinrich wieder zu erkennen. Doch auch dieser ließ sie nach einem gemeinsam verbrachten Jahr allein.

Interessiert lauscht Ruprecht dieser Geschichte. Bald schon wird der eigentlich bodenständige Mann vollkommen den Halt verlieren. Wir, die Besucher der Rheinoper Düsseldorf, erleben

in Sergej Prokofjews Fünfakter „Der feurige Engel“ den erschreckenden Identitätsverlust eines Mannes, der sich zum devoten Gefährten einer Besessenen macht. Im Gefolge von Renata, die seinen Wunsch nach Liebe zurück weist, verstrickt sich Ruprecht in einem Netz aus Wahn, schwarzer Magie, Aberglauben und Okkultismus.

Regisseur Immo Karaman macht aus diesem expressionistischen Psychodrama einen Mystery-Thriller, der in einer von Äbtissinnen geleiteten Nervenheilanstalt beginnt. Von dort schreiten Renata und Ruprecht in die Welt hinaus. In Köln kommt es zu Begegnungen mit Doktor Agrippa, dem Grafen Heinrich, schließlich sogar mit Faust und Mephisto. Aber sind diese Episoden Wirklichkeit? Oder haben Ruprecht und Renata das Irrenhaus nie verlassen?



Dr. Agrippa (Sergej Khomov, l.) operiert am offenen Gehirn (Foto: Hans Jörg Michel, Deutsche Oper am Rhein)

Der geniale Kniff von Karaman besteht darin, uns immer stärker an unserem Unterscheidungsvermögen zweifeln zu lassen. Was ist Realität? Was Vision? Immer wieder zieht die Regie Trennwände in den Bühnenraum ein, als wolle sie die Sphäre der Irren und der geistig Gesunden voneinander scheiden. Dabei ist das Gegenteil der Fall: Karaman zieht uns den Boden unter den Füßen weg, schickt uns mit Ruprecht in den finsternen Strudel.

Alle Grenzen verwischen, unsere Sinne verwirren sich.

Wo eben noch ein Ballsaal war, elegant gekleidete Paare sich im Tanz drehten, verwandelt sich die Szene innerhalb einer Sekunde zurück in den tristen Saal der Heilanstalt. So rasch und gleitend geschieht diese Verwandlung, dass wir uns die Augen reiben, ja am liebsten Einspruch erheben möchten. Irgendwann hämmert Ruprecht verzweifelt gegen eine vergitterte Tür in der Wand. Das Bild wird plötzlich erschreckend doppeldeutig. Begehrt der Verzweifelte Einlass zu Renata? Oder ist er womöglich selbst Insasse und will hinaus?

Menschliche Schreie dringen durch die Wand. Wir können nicht sehen, was vor sich geht, aber gerade deshalb spielt unsere Phantasie verrückt. Wenn Renata von den Ärzten Elektroschocks bekommt, wenn eine unsichtbare Macht Möbel verrückt und an Wände klopft, wenn der Arzt wie eine Ausgeburt aus einem Frankenstein-Film wirkt, jagt das manchen Schauder über das Rückgrat. So gekonnt auf der Klaviatur des Horrors spielend, gelingt Immo Karaman mit dieser dichten und detailgenauen Inszenierung ein atemberaubender Wurf.



Renata (Svetlana Sozdateleva) gerät in die Fänge eines Exorzisten (Jens

Larsen. (Foto: Hans Jörg Michel, Deutsche Oper am Rhein)

Prokofjews geniale Musik lädt die thematischen Spannungsfelder mächtig auf. Glaube und Aberglaube, Religion und Wissenschaft, keusche Unschuld und sexuelle Triebkraft tönen aus dieser aufwühlend expressionistischen Partitur.

Unter der umsichtigen Leitung von Kapellmeister Wen-Pin Chien geizen die Düsseldorfer Symphoniker nicht mit magischen Klängen. Immer wieder schaffen die Musiker eine doppeldeutige, mystische, zwielichtige Atmosphäre. Aber sie entwickeln auch brachiale Wucht: zum Beispiel in der Agrippa-Szene, die so stark gleißt und wummert, dass sich der Klang förmlich in die Brust bohrt. Dämonisch sausen die Glissandi in der Klopfgeist-Szene, und Renata steigert sich in wahnsinnige Erregung, weil sie denkt, die Rückkehr des feurigen Engels stehe kurz bevor.

Svetlana Sozdateleva singt die Partie der Renata mit viel Wärme. Wahnhafte Ausbrüche, in denen Prokofjew die Anforderungen an die Sängerin auf die Spitze treibt, gestaltet sie mit einer Leidenschaft, die zuweilen in Wildheit und Trotz umschlägt. Die Sängerin verleiht Renata den irrlichternden Charme eines längst zur Frau gereiften Mädchens, das mit dem Aufbrechen seiner Sexualität nie fertig wurde. Boris Statsenko legt Ruprecht zunächst auch stimmlich als Gentleman an, gibt ihm die Statur eines ritterlichen Beschützers. Dabei wirkt er zuweilen ein wenig steif, aber es bleibt doch mehr als deutlich, wie Ruprechts Persönlichkeit immer mehr zusammenbricht.

In Verbindung mit dem gut aufgelegten Sängerensemble und einer starken Leistung des Rheinopern-Chors wird der Abend zu einem jener beglückenden Opernerlebnisse, die an Intensität ohne Vergleich dastehen. Da müsste man schon Hitchcock, Edgar Allan Poe und Stephen King zusammen bemühen.

(Folgetermine nur noch bis 15. November 2015. Informationen: http://operamrhein.de/de_DE/reperoire/der-feurige-engel.1045093)

Viel Stoff fürs Phantastische: Benjamin Brittens „Midsummer Night's Dream“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Puck (Klaus Brantzen, l.) bestreut Lysander (Cornel Frey) mit dem Pollen der Zauberblume. Hermia (Anke Sieloff) ahnt nichts Böses. (Foto: Karl und Monika Forster/MiR)

484 Quadratmeter. Zweiundzwanzig mal zweiundzwanzig Meter. So groß ist das weiße Laken, das sich, einem überdimensionierten Bettluch gleich, aus dem Schnürboden des Gelsenkirchener Musiktheaters hinabsenkt auf die Bühne. Von den Elfen und

Menschen aus Benjamin Brittens Oper „A Midsummer Night's Dream“ wird es dort bereits erwartet. Sie recken die Hände nach dem Stoff, aus dem die Träume sind, und spielen anmutig mit ihm, ohne ihn je ganz in den Griff zu bekommen.

Denn in den folgenden drei Stunden entwickelt das Riesentuch ein erstaunliches Eigenleben. An neun Seilen aufgehängt, türmt es sich zu Bergen, bildet Wellen und Hügel oder auch eine gewaltige Wolke: je nachdem, wie die in 23 Metern Höhe unsichtbar agierenden Techniker des Hauses von oben an ihm ziehen. Es macht die spukhaften Verwandlungen mit, von denen der „Sommernachtstraum“ erzählt, und bildet zugleich die Folie für das ebenso phantastische wie verwirrende Spiel um Lust und Liebe.



Die Irrungen und Wirrungen der Liebe führen zum Duell. Oder ist auch dies nur ein Traum? (Foto: Karl und Monika Forster/MiR)

Gelsenkirchens Opernintendant Michael Schulz, der Brittens „Sommernachtstraum“ vor zehn Jahren am Essener Aalto-Theater inszenierte, unterwirft sich diesmal beinahe einem Primat der Ausstattung. Mit der Bühne von Kathrin-Susann Brose und den phantasievollen Kostümen der Schwedin Renée Listerdal, die liebevoll bunt sind, ohne grell zu werden, sind wesentliche Züge dieser Neuproduktion bereits beschrieben.

Die Regie lässt uns (absichtsvoll?) im Unklaren darüber, ob sie an eine Trennung von Tag- und Nachtsphäre, von Realität und Traum glaubt oder nicht. Lysander und Hermia sind mit iPad und Selfie Stick fürs Handy zwar zeitgemäß ausgestattet, aber wenn Demetrius und Helena plötzlich so martialisch daherkommen wie Figuren aus einem Computer-Actionspiel, zerfließen die Grenzen zwischen Wahn und Wirklichkeit.

Der letzte Akt, in dem die Paare eigentlich erwachen sollen, zeigt uns das Quartett im Pyjama. Verwirrt und offenbar auch ein wenig bedrückt schleichen sie davon, wobei sich jeweils wechselnde Partner an der Hand fassen. Ein gelungener „Così fan tutte“-Moment ist dies: Haben wirklich die richtigen Partner zueinander gefunden? Oder könnte die Konstellation auch eine ganz andere sein?



Hermia (Anke Sieloff),
Demetrius (Michael Dahmen),
Lysander (Cornel Frey) und
Helena (Alfia Kamalova,
v.l.) wissen nicht recht, wo
ihnen der Kopf steht (Foto:
Karl und Monika Forster/MiR)

Ein Coup ist dem Musiktheater mit der Verpflichtung der englischen Dirigentin Julia Jones gelungen, die bereits in Dresden mit Michael Schulz zusammen gearbeitet hat. Das viel beschworene Feingefühl ihres Dirigats bestätigt sich an diesem Premierenabend aufs Schönste. Jones agiert mit größter

Achtsamkeit, breitet Brittens vielfarbige Partitur vor uns aus wie ein feines Netz voll geistvoller Querverbindungen.

Bei den Musikern der Neuen Philharmonie Westfalen trifft sie offenbar den innersten Nerv, denn trotz jüngster Monumentalprojekte wie zum Beispiel der „Frau ohne Schatten“ entzückt das Orchester durch die schillernden Zauberklänge von Harfen, Celesta, Vibraphon und Glockenspiel sowie durch eine nahezu gläserne Transparenz. Mit vernehmbarer Lust setzen sie die naturhaft raunenden Laute der Elfenwelt und die Rüpelosphäre der Handwerker voneinander ab. Die Opernzitate im letzten Akt, absichtsvoll ins Groteske verzerrt, sind ein herrlicher Hörspaß.



Oberon (Matthias Rexroth, r.) berät sich mit Puck (Klaus Brantzen. Foto: Karl und Monika Forster/MiR)

Sänger, Chöre und Statisterie werfen sich ebenfalls mit Engagement in das Traumspiel, angeführt vom Elfenkönig Oberon, dessen Part der Countertenor Matthias Rexroth mit zunehmender Strahlkraft singt. Als Elfenkönigin Tytania gibt die Sopranistin Bele Kumberger ihren Einstand am Hause: größtenteils sicher, aber nicht immer ohne Anstrengung durch die Höhen der Partie steuernd.

Spielfreudig und mit ausgewogenen Gesangsleistungen umrahmt

das MiR-Ensemble das phantastische Herrscherpaar. Der Schauspieler Klaus Brantzen streut den Menschen als abgelebter, schäbig gekleideter Puck den Blütenstaub einer Zauberblume in die Augen. Die Kombination aus schlampiger Nachlässigkeit und mephistophelischem Hintersinn, die Brantzen dabei zur Schau trägt, macht diesen Geist zu einem ebenso unrasierten wie undurchsichtigen Schöpfer des Chaos.

Derweil mäandert der Strom von Brittens Musik gemächlich dahin. Wer Brittens Tonsprache liebt, kann sich von seinen Zauberklängen ins Land der unentdeckten Gefühle und freigesetzten Triebe hinabziehen lassen.

Folgetermine noch bis Mai 2016. Informationen:
<http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/Sommernachtstraum/#events>

Unter dem Joch der Militär-Junta: „Tristan und Isolde“ in der Dortmunder Oper

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



König Marke (Karl-Heinz

Lehner, l.) und Tristan (Lance Ryan). (Foto: Thomas M. Jauk/Theater Dortmund)

Ein bekanntes Zeichen warnt uns, ein gelbes Dreieck mit einem markanten Pfeil. Vorsicht, Hochspannung. Der Aufkleber zierte einen Stromkasten, den Brangäne und Isolde umklammern. Dann holt Isolde ein Beil hervor, schwingt es, als wäre sie Elektra, und schlägt auf den Kasten ein. Sie löscht das Licht, ruft Tristan herbei.

Was dann geschieht, ist mehr als ein Ausbruch rausch- und wahnhafter Liebe. Richard Wagner propagiert im zweiten Aufzug seiner Oper „Tristan und Isolde“ die radikale Abkehr von einer verhassten Welt. Bewusstseinsauslöschung und Todestrunkeneheit sind die Ideale, die in dieser Nacht gedeihen.

Im Orchestergraben der Dortmunder Oper, die jetzt mit Wagners Meisterwerk in die Spielzeit startete, heizt Generalmusikdirektor Gabriel Feltz die fiebrigen Schübe an, mit denen sich die Leidenschaft der Hauptdarsteller Bahn bricht. Seine Vorliebe für Tempo-Überdehnungen einerseits und abrupte Beschleunigungen andererseits wirkt hier ausnahmsweise nicht befremdlich, sondern den Seelenvorgängen der Figuren entsprechend. Wagners Überwältigungsmusik mildert die buchhalterischen Tendenzen des Dirigats. Nach der anfänglichen Raserei der Liebesnacht, die Feltz nur mit einiger Mühe zusammen halten kann, beginnt die Musik zu schillern und zu schweben, von Harfen umrauscht. Auch mit Lautstärke-Exzessen hält Feltz diesmal angenehm zurück. Das hilft den Sängern, die einen rund vierstündigen Parforceritt zu überstehen haben.

Die „Bayreuth-Besetzung“, auf die das Theater im Vorfeld der Premiere wiederholt und medienwirksam hingewiesen hatte, bezieht sich auf Lance Ryan, der die Titelpartie bereits auf dem legendären Hügel sang, und auf die Isolde der Engländerin Allison Oakes, deren Auftritte in Bayreuth sich bislang auf die Gerhilde und Gutrune aus dem „Ring“ beschränken. Ihr

überzeugendes Rollendebüt sowie die glänzende Brangäne der ebenfalls Bayreuth-erfahrenen Mezzosopranistin Martina Dike heben diesen Abend auf ein insgesamt gutes musikalisches Niveau.



Rache für Morold: Isolde (Allison Oakes) fordert Tristan (Lance Ryan) heraus.
(Foto: Thomas M. Jauk/Theater Dortmund)

Die mädchenhaften Farben, die Allison Oakes der Isolde bei aller vehementen Attacke geben kann, nehmen ebenso für die Sopranistin ein wie ihr moderates Vibrato und ihre Textverständlichkeit. Ihre Stimme wirkt bis in extreme emotionale Ausbrüche hinein sicher geführt, zeigt nur wenige Härten und Kälte nur dort, wo die Figur dies verlangt. Mit Martina Dike hat sie eine herausragende Brangäne an ihrer Seite. Ihr warmer Mezzosopran lässt Brangänes Empathie inwendig umso stärker bebren, je mehr noble Zurückhaltung sie sich auferlegt. Sie, die mit ganzem Herzen mit ihrer Herrin fürchtet und leidet, will mit ganzer Kraft das Gute, kann das Verderben jedoch nicht aufhalten.

Lance Ryan ringt zwei Akte lang mit der Titelpartie, die er mit verformten Vokalen, unsteter Tongebung und mit Überzeichnungen präsentiert. Indes besitzt der Sänger genug Erfahrung, um sich alle Kraft für den dritten Akt aufzusparen, den er dann doch respektabel stemmt. Solide Größen sind Karl-

Heinz Lehner als König Marke und Sangmin Lee als Kurwenal.

Von der Inszenierung sei zuletzt gesprochen, denn sie ist ein ödes Ärgernis. Intendant Jens-Daniel Herzog fällt nichts Besseres ein, als Marke und die Seinen zur fettleibigen Militär-Junta herabzuwürdigen. In trostlosen Amtsstuben wird unentwegt geraucht und mit Pistolen gefuchtelt. Fiese Passkontrollen, Flüchtlinge, Folterszenen – es bleibt uns nichts erspart. Die Bühne von Mathis Neidhardt und die Kostüme von Sibylle Gädeke verströmen einen unbestimmt osteuropäischen Charme. Die Romantik aber nimmt vor solch plattem Politisieren Reiße aus.



Zwei gegen den Rest der Welt: König Marke (Karl-Heinz Lehnet) sieht das nicht gern. (Foto: Thomas M. Jauk/Theater Dortmund)

Der Liebestrank zeitigt in Dortmund übrigens ungeahnte Folgen. Tristan und Isolde entbrennen nicht nur in wahnsinniger Leidenschaft, sondern verhalten sich plötzlich wie Vierjährige, die auf einem Kindergeburtstag zuviel Cola getrunken haben. Tristan hüpfte wie ein Flummi, setzt sich die Offiziersmütze falsch herum auf, will die Thermoskanne als Fernrohr benutzen und grinst, als wäre er irre. Auch Isolde treibt plötzlich Allotria. Sollten wir etwa auf Thomas Manns Zauberberg gelandet sein? Fast möchte man die Liebenden darum beneiden, sich in der Liebesnacht die Augen verbinden zu

können. Wir indessen müssen zusehen, wie der verwundete Tristan über die Drehbühne robbt, bis uns schwindelig wird. Ach Isolde, lösche die Zünde.

Weitere Vorstellungen bis 17. April 2016. Karten: 0231/ 50 27 222. Informationen: www.theaterdo.de/detail/event/16018/)

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen).

Aus Sicht der Drohne: Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ bei der Triennale

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



René Jacobs dirigierte in der Kraftzentrale des Duisburger Landschaftsparks Haydns Oratorium „Die Schöpfung“. (Foto: Wonge Bergmann/Ruhrtriennale)

Berittene Polizei musste für Ordnung sorgen, als es im Jahr 1798 zur halbprivaten Uraufführung von Joseph Haydns Oratorium

„Die Schöpfung“ kam. Groß war der Zulauf auch bei den weiteren Wiener Aufführungen, von denen die meisten in drangvoller Enge stattgefunden haben.

Haydns Meisterwerk traf nicht nur den Nerv der Epoche: Seine weltfreudige Religiosität, sein vom christlichen Dogma emanzipiertes Menschenbild, der tönende Optimismus des aufklärerischen Denkens hat Musikfreunde über alle Zeiten hinweg begeistert. Geist, Licht und Vernunft sind Kernworte des Librettos von Gottfried van Swieten, das auf biblischen Texten und auf John Miltos Dichtung „Paradise Lost“ beruht.

Auch im Duisburger Norden entfaltete Haydns Oratorium jetzt seine Zugkraft. Die Ruhrtriennale präsentierte „Die Schöpfung“ dort mit einem begleitenden Film von Julian Rosefeldt, in edler Besetzung zudem. Denn für die singuläre Aufführung im Duisburger Landschaftspark hatten sich namhafte Interpreten gewinnen lassen: der belgische Dirigent und Barock-Spezialist René Jacobs, das Collegium Vocale Gent und das B'Rock Orchestra. Wie gut das verfing, war schon eine Stunde vor Vorstellungsbeginn am Andrang auf die Parkplätze zu spüren.

Wer sich in Oper und Konzert über manch überflüssige, ja sogar störende Video-Installation geärgert hat, sah sich bei dieser Aufführung höchst angenehm enttäuscht. Der in München lehrende und in Berlin arbeitende Filmkünstler Julian Rosefeldt hat einen genialen Kniff gefunden, um „Die Schöpfung“ filmisch zu begleiten. Er zeigt uns Wüstenlandschaften aus der Perspektive von Kameradrohnen, gleichsam aus kosmischer Sicht, in einem ruhigen Gleitflug mit wenigen Schnitten.

Mögen Spötter ruhig behaupten, da könne man ebenso gut mit Google Earth um die Welt surfen und dazu eine Haydn-CD auflegen. Sie haben die Rechnung ohne die Komparsen gemacht, die in Zeitlupe durch die Szenerie laufen. Diese tragen weiße Schutzanzüge und Masken, wirken winzig klein und der Erde vollkommen entfremdet. Es könnten Abgesandte einer Spezies sein, die längst auf den Mars ausgewandert ist und nur noch

gelegentlich zum ruinierten Heimatplaneten zurückkehrt, um nach dem Stand der Dinge zu sehen.



Marokkanische Landschaften und die verlassenen Filmkulissen der Atlas-Studios spielen in der Umsetzung von Jürgen Rosefeldt eine wichtige Rolle (Foto: Wonge Bergmann/Ruhrtriennale)

Mit gleichsam hypnotischer Kraft werden diese Bilder zum Kommentar, stumm und vielsagend zugleich. Während Chor und Orchester unter der Leitung von René Jacobs ein vielstimmiges Lob der Schöpfung anstimmen und uns mit der Imitation von Naturlauten erfreuen, sehen wir halb verrottete Filmkulissen in der marokkanischen Ödnis. Zerstörte Tempel, versteppte Weiten, vertrocknete Flussläufe. Auch hiesige Mondlandschaften sind zu sehen, geschaffen vom Braunkohle-Abbau in Garzweiler oder von der Schwerindustrie, wie Aufnahmen aus Bottrop, Essen

und Duisburg zeigen. Eine gründlichere Verwüstung lässt sich nicht denken.

Die musikalische Qualität der Aufführung ist erwartungsgemäß hervorragend. Das B'Rock Orchestra klingt transparent und sprühend; der Chor ist punktgenau bei der Sache und verkündet Gottes Lob mit großem vokalem Glanz. Sophie Karthäuser (Sopran), Maximilian Schmitt (Tenor) und Johannes Weisser (Bass) sind ein ausgewogenes Solisten-Trio. Ihre Stimmen sind durchweg schlank, fern opernhaft-dramatischer Durchschlagskraft, aber ungemein textverständlich und wendig in allen Verzierungen.

Auszüge aus der Arbeit von Julian Rosefeldt wird die Triennale bis 26. September weiter zeigen. Sie sind unter dem Titel „In the land of drought“ („Im Land der Dürre“) im Schalthaus Ost im Duisburger Landschaftspark-Nord zu sehen. Der Eintritt ist frei.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Informationen: www.ruhrtriennale.de/de/land-drought)

Auf zur fröhlichen Menschenjagd: Schauspiel Dortmund zeigt Spiel um Leben und Tod

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



„Wetten, dass...?“ war gestern: Für Bernhard Lotz (Sebastian Kuschmann) geht es um alles. (Foto: Birgit Hupfeld/Schauspiel Dortmund)

Das Kommando hat Pistolen, es hat Kalaschnikows, es hat Handgranaten. Es besteht aus drei Auftragskillern, die den Kandidaten einer TV-Show sechs Tage lang quer durch die Stadt jagen. Je später sie ihn töten, desto mehr erhöht sich ihr Preisgeld.

Schafft es der Kandidat hingegen, die mörderische Hatz zu überleben und noch während der Live-Show auf einen roten Knopf zu drücken, erhält er zur Belohnung eine Million Euro. Die Bevölkerung ist dabei ausdrücklich dazu aufgerufen, ihm entweder zu helfen oder ihn auffliegen zu lassen.

Das sind die Spielregeln der „Die Show“ („Die“ spricht sich dabei wie das englische Wort für Sterben). Es handelt sich um eine bitterböse Mediensatire, mit der das Dortmunder Schauspiel jetzt die neue Spielzeit eröffnete. Intendant Kay Voges hat das Stück gemeinsam mit den Dramaturgen Alexander Kerlin und Anne-Kathrin Schulz entwickelt. Ihre Vorlage war ein Fernsehspiel von Tom Toelle aus dem Jahr 1970. Wolfgang Menge schrieb dazu ein Drehbuch, das so realistisch wirkte, dass manche Zuschauer das Spiel für echt hielten und die fiktive Telefonnummer des Senders anriefen.

Der Theaterversion, die nun in Dortmund zu sehen ist, muss ein

ungeheurer Aufwand vorangegangen sein. Wie viele Arbeitsstunden mag allein das Drehen der Videos gekostet haben? Beleuchter, Kostümbildner, Techniker, Kameramänner, die Band von Tommy Finke und nicht zuletzt die Schauspieler müssen bis an ihre Grenzen gegangen sein, um das Spektakel auf die Bühne zu bringen.



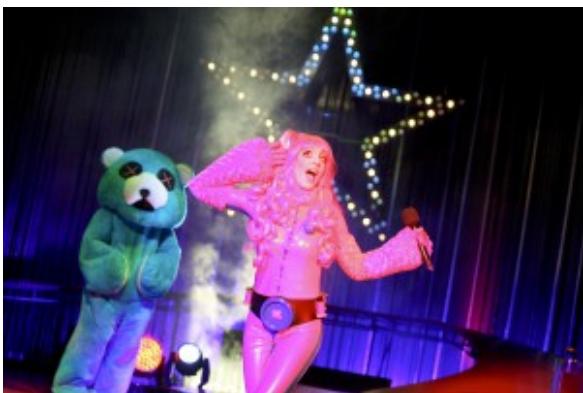
Ulla (Julia Schubert) und Bodo (Frank Genser) sind ein aalglattes Moderatoren-Duo.
(Foto: Birgit Hupfeld/Schauspiel Dortmund)

Im Studio richtet Carlos Lobo das Publikum zum Klatschvieh ab, bevor das aalglatte Moderatoren-Duo Bodo (Frank Genser) und Ulla (Julia Schubert) die vergangenen sechs Tage resümiert. Sie lassen ein Feuerwerk von Video-Einspielungen, Expertengesprächen, Schleichwerbung und Studiogästen auf uns los.

Live kommt es dann zum Showdown zwischen Kandidat Bernhard Lotz (eine kolossale Kampfmaschine: Sebastian Kuschmann) und dem Killer-Trio, das uns aus Film und Fernsehen nur zu bekannt vorkommt (wunderbar schräg: Andreas Beck, Björn Gabriel und Bettina Lieder).

Bis ins kleinste Detail führen Voges und sein Team uns den täglichen TV-Wahnsinn vor: die ausgeweideten Emotionen, den auf Quote schielenden Menschen-Zirkus, das Gehechel des

Echtzeit-Journalismus, sabbernd vor Gier nach jedem neuen Nachrichten-Schnipsel – fein beobachtet und virtuos persifliert. Doch je länger die „Die Show“ dauert, desto mehr stellt sich die Frage nach dem Erkenntnisgewinn. Natürlich ist das alles widerlich. Aber haben wir das nicht schon vorher gewusst?



Baeby Bengg (Eva Verena Müller) beglückt uns mit dem japanischen Top-Hit „Surimi Sushi Bang“. (Foto: Birgit Hupfeld/Schauspiel Dortmund)

Schon nach der dritten dilettantischen Gesangseinlage von Castingshow-Stars sehnen wir uns nach der Fernbedienung. Es geht uns wie im wirklichen Leben: Wir möchten umschalten, oder besser gleich ganz ausschalten. Aber diesmal sind wir machtlos, können uns nicht entziehen. Hier heißt es durchhalten bis zum krachenden Finale. Feuerwerk, Konfettiregen, Zusammenbrüche, Siegerposen. Würg.

Das Publikum lacht an den richtigen Stellen. Es scheint die Satire zu goutieren und amüsiert sich dabei wie Bolle. Uns aber beschleicht der Verdacht, dass ein hoher Prozentsatz der Besucher sich privat exakt so verhält wie die Passantin auf dem Dortmunder Westenhellweg (die natürlich von einer Darstellerin gespielt wird). Vom Moderatoren-Team nach ihrer Meinung zur „Die Show“ befragt, sagt sie mit Nachdruck in die Kamera, dass diese natürlich entsetzlich sei, ein

menschenverachtender Dreck, der eigentlich verboten werden müsste. „Sie werden die Sendung also nicht sehen?“, hakt das TV-Team nach. Da lächelt die Frau verschmitzt: „Das habe ich nicht gesagt...“

**Bis 24. Januar 2016. Ticket-Hotline 0231/50 27 222.
Informationen: www.theaterdo.de/detail/event/die-show/**

Aseptische Ereignislosigkeit: Die „Orfeo-Installation“ der Ruhrtiennale

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Eurydike in der Unterwelt.
Der Teppichboden hat einen
sichtlich hohen Synthetik-
Anteil. Von Orpheus keine
Spur. (Foto: Julian
Röder/Ruhrtiennale)

Die arme Eurydike. Isoliert hockt sie in Zimmern herum, die wie eine Vorhölle aus Plastik anmuten, wie ein aseptischer Albtraum zwischen Disneyland und Reha-Klinik. Sprechen kann

sie nicht, denn eine Gummimaske mit wulstigen Lippen nimmt ihr Gesicht und Alter.

Geklont wurde sie offenbar auch, denn wir, die Besucher der Ruhrtriennale, begegnen auf unserem Gang durch das Labyrinth neongrell erleuchteter Zellen rund einem Dutzend Eurydikes mit wasserstoffblonden Perücken, die hier ein ebenso rätselhaftes wie freudloses Dasein fristen.

Von Orpheus weit und breit keine Spur. Aber die Musik, die der Komponist Claudio Monteverdi dem sagenumwobenen Sänger der griechischen Mythologie auf den Leib schrieb, begleitet uns als Soundtrack auf dem Weg. Sein Meisterwerk „Orfeo“, das als erste Oper der Musikgeschichte gilt, hallt durch die Weiten der Mischanlage der Essener Zeche Zollverein, wenn auch nur auszugsweise und häufig von elektronischen Klängen überlagert. Gespielt vom 2006 in Berlin gegründeten Solistenensemble Kaleidoskop, lassen die himmlisch reinen Harmonien uns andere Sphären ahnen, gewissermaßen Luft von anderen Planeten, ohne die wir in der seelenlosen Banalität dieser Umgebung womöglich erstickten.

Für die 1977 geborene deutsche Regisseurin Susanne Kennedy, die für die jüngste Produktion der Ruhrtriennale erneut mit dem niederländischen Performance-Duo Suzan Boogaerd und Bianca van der Schoot zusammen gearbeitet hat, bildet Monteverdis Meisterwerk die Folie für eine Installation, die gut und gerne auch für die Kasseler Documenta taugen könnte. Mit Monteverdi als Stichwortgeber schuf sie eine rund 80-minütige „Sterbeübung“, die von den Besuchern in Gruppen zu maximal acht Personen zu absolvieren ist. Bewusst lässt sie die Figur des Orpheus links liegen, um sich auf die vermeintlich vernachlässigte Eurydike zu konzentrieren und uns so zum Nachdenken über Leben und Tod zu bringen.

Ein bisschen geht es dabei zu wie im Yoga-Unterricht, denn vieles dreht sich um die Kunst des Loslassens, die Orpheus bekanntermaßen nicht beherrschte, trachtete dieser Tropf doch

danach, die verstorbene Eurydike durch seinen Gesang der Unterwelt zu entreißen. Und schaute dann auch noch im falschen Moment zurück. Wir aber sollen es besser machen, sollen das Unvermeidliche akzeptieren, wenn unsere Zeit gekommen ist. Dazu fordern uns Texte auf, die mal über Kopfhörer zu hören sind, mal über Video-Leinwände flimmern oder auf handgekritzten Zetteln an den Wänden haften.



Was hier wie ein Tänzchen aussieht, soll Ausdruck von Seelenqual sein: Eurydike kann nicht leben, aber auch nicht sterben (Foto: Julian Röder/Ruhrtriennale)

Wer kein Englisch versteht, ist bei dieser „Orfeo“-Installation übrigens ähnlich arm dran wie Zuspätkommer und alle, die kein festes Schuhwerk tragen oder nicht gut zu Fuß sind. Weder bietet das Triennale-Team Übersetzungen an, noch gibt es bei der „Sterbeübung“ Sitzgelegenheiten: Sie muss buchstäblich durchgestanden werden. Eine komfortable oder gar angenehme Erfahrung soll dieser „Orfeo“ keineswegs sein. Diesen Anspruch hatte die Regisseurin im Vorfeld formuliert. Dass sie ihn einlöst, kann freilich auch als zweischneidiges Schwert betrachtet werden. Der Besucher muss sich dieser Produktion aussetzen, ihre Ereignislosigkeit ertragen, denn über weite Strecken kann er nichts weiter tun, als verlegen herumzustehen und den starren Blick der Zombie-Eurydikes zu erwidern.

Wenn wir endlich sitzen dürfen, sind wir in einem Wartezimmer wie beim Hausarzt. Wir warten auf unseren Aufruf, mit zunehmend mulmigen Gefühlen. Denn keiner derer, die von den stummen Eurydikes durch zwei symbolbehaftete Türen hinaus geführt werden, kehrt zurück. Sie verlassen das Spiel, nehmen den Ausgang. Was mag sich hinter den letzten beiden Türen verbergen? Was haben jene gesehen, die uns verlassen? Wo gehen sie hin? Es kann keine Antworten geben. Für heute scheiden wir mit der inständigen Hoffnung, dass der Tod, wenn er uns holt, im Gegensatz zu Eurydike wenigstens keine Söckchen mit Delfin-Aufdruck trägt.

Bis 6. September 2015. Ticket-Hotline: 0221/280 210, Informationen und Termine: www.ruhrtriennale.de/de/orfeo

Die Kunst als Insel: Das Aalto-Theater zeigt „Die schweigsame Frau“ von Richard Strauss

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Auf Brautschau: Sir Morosus

(Franz Hawlata) macht die Bekanntschaft von Carlotta (Liliana de Sousa)

Recht überschaubar ist die Zahl der Opernfans, die von sich behaupten können, „Die schweigsame Frau“ von Richard Strauss je auf der Bühne erlebt zu haben. Selbst im Essener Aalto-Theater, das Stefan Soltesz in seiner Zeit als Opernintendant und Generalmusikdirektor der Essener Philharmoniker zu einer wahren Strauss-Hochburg formte, stand die einzige komische Oper des Komponisten noch nie auf dem Spielplan.

Neben so wuchtigen, schillernden und opulenten Meisterwerken wie „Elektra“, „Salome“ und „Der Rosenkavalier“ wirkt „Die schweigsame Frau“ wie ein Fliegengewicht, das angenehm und unterhaltsam, aber ohne größeren Tiefgang vor sich hin plappert. Wenig schmeichelhafte Worte findet der Kritiker Ulrich Schreiber in seinem „Opernführer für Fortgeschrittene“: Das Werk sei ein „tönendes Flachrelief“, musikalisch oft nicht weit entfernt vom Kunstgewerbe.

Gleichwohl hat Soltesz' Nachfolger Hein Mulders beschlossen, der „Schweigsamen Frau“ eine Chance zu geben. Mit der Regie beauftragte er den Flamen Guy Joosten, der am Aalto-Theater kein Unbekannter ist und an der Rheinoper Düsseldorf „Die Frau ohne Schatten“ in Szene setzte. Mit der „Schweigsamen Frau“ begibt er sich nun auf das tückische Terrain des scheinbar Leichten. Er hat sich auf eine Oper eingelassen, die zwischen allen Stühlen sitzt: für eine Operette ist sie zu wenig bissig, für eine „Buffa“ entwickelt sich die Handlung zu schleppend. Das Libretto von Stefan Zweig neigt zur Geschwätzigkeit, und nur allzu leicht klingen die zahlreichen musikalischen Zitate nach einer eher uninspirierten Collage.



Wie den Schatz heben?
Darüber grübelt die
Operntruppe von Neffe Henry
(Foto: Matthias Jung/Aalto-
Theater)

Indes berührt Joosten die spröde Schöne mit leichter, liebevoller Hand. Und oh Wunder: Das Stück beginnt zu atmen, ja sogar leisen Witz zu entwickeln. Maßgeblichen Anteil daran hat die Ausstattung von Johannes Leiacker, der das Heim des ebenso verschrobenen wie wohlhabenden Engländers Sir Morosus als einsame Insel samt Kakteen und Schatztruhe zeichnet. Durch Kriegserlebnisse stark lärmempfindlich geworden, will der alte Mann vor allem Ruhe um sich her. Am liebsten zöge er sich ganz zurück vom lauten Getriebe der Welt. Sinnfällig verweist das Bühnenbild so auch auf die Lebensgeschichte von Richard Strauss, der sich am liebsten ganz auf seine Kunst zurückgezogen hätte und sich doch tief mit führenden Nazi-Größen einließ.

Manch vermeintliche Schwäche der Komödie münzen Joosten und Leiacker flugs in eine Stärke um. In der Ouvertüre greifen sie das Mittel der Collage auf, indem sie Szenen aus bekannten Seefahrer- und Piratenfilmen amüsant auf die Musik zuschneiden. Das eher blass gezeichnete Personal der Oper wird bei Joosten und Leiacker zu einer Gruppe leichtlebiger Paradiesvögel. Die Haushälterin tritt auf wie eine Samba-Tänzerin. In der Operntruppe von Neffe Henry, der – welche Schande! – ein Tenor geworden ist, tummeln sich Stars und

Sternchen aus unserer Zeit, Amy Winehouse inklusive.



Aminta (Julia Bauer) spielt die vermeintlich schüchterne Timidia (Foto: Matthias Jung/Aalto-Theater)

Das könnte platt wirken, wären die Kostüme nicht zu ironisch-elegant dafür. Der quirlige Barbier Schneidebart zieht die Strippen, als sei er eine Mischung aus Gaetano Donizettis „Malatesta“ und dem berühmten Faktotum aus Rossinis Oper. Er fädet es ein, dass der alte Hagestolz Morosus sich auf die falsche Frau einlässt: nämlich auf Henrys Frau Aminta, die ihm als vermeintlich schüchterne Timidia den Kopf verdreht, nach der Hochzeit aber zum keifenden Hausdrachen mutiert. Wie das bunte Völkchen den verknöcherten Alten zur Räson bringt, ist durch das komödiantische Talent des Ensembles und durch gute sängerische Leistungen vergnüglich anzusehen und anzuhören.

Mit keinem Geringeren als Franz Hawlata (Sir Morosus, Bass) und mit der grandios höhensicheren Julia Bauer (Aminta, Sopran) verfügt die Produktion über zwei Hauptdarsteller, die der Produktion über den zuweilen pauschalen Plauderton des

Librettos hinweg helfen. Martijn Cornet ist auch vokal ein schillernder Barbier, der bei guter Textverständlichkeit viel Esprit anklingen lässt. Michael Smallwood meistert die Tenorpartie des Henry nicht immer ohne Probleme, lässt aber keine grundsätzlichen Zweifel an seiner Leistung aufkommen.

Unter der nicht weiter auffälligen Leitung des Briten Martyn Brabbins zeigen die Essener Philharmoniker, dass sie sich noch immer gut auf die Partituren von Richard Strauss verstehen. Bei so viel Farbenreichtum und Differenzierungsvermögen fallen Patzer nicht weiter ins Gewicht, auch wenn ihnen ein Hornsolo in der Premiere zum Opfer fiel. Wer eine Repertoirelücke schließen möchte und „Die schweigsame Frau“ endlich einmal kennenlernen möchte, ist in Essen am rechten Platz.

Termine und Informationen:
<http://www.aalto-musiktheater.de/premieren/die-schweigsame-frau.htm>

Wanderers Seelennot: Franz Schuberts „Winterreise“ im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Christian Gerhaher hat im Duo mit Gerold Huber Maßstäbe in der Liedinterpretation gesetzt
(Foto: Jim Rakete)

Mitten in der Nacht stapft er los. Hinaus in den Schnee, durch die schlafende Stadt, weit übers Land, unbemerkt und ohne Ziel. Der einsame Wanderer hat keinen Namen, aber alle Freunde der Musik von Franz Schubert kennen ihn aus zahllosen Liedern.

In ihnen ist der rast- und heimatlose Geselle der Hauptdarsteller: ein ewig Unbehäuster, der dem Glück vergeblich nachläuft. Schon einmal ist es ihm entwischt, in dem Zyklus „Die schöne Müllerin“, in dem die Geliebte seine Hoffnungen betrog. Nunmehr ist es Winter, die Liebe quälende Erinnerung, und der Bach, der am Müllerhaus noch munter rauschte, zu Eis gefroren.

Alles, auch die Hoffnung, lässt Schuberts Wanderer bei diesem Aufbruch ins Ungewisse zurück. Wir aber dürfen mit ihm gehen, ihn ein Stück begleiten auf der „Winterreise“, die von Vereinsamung und Depression erzählt, von zunehmender Entfremdung und seelischer Erstarrung.

Wie jedes große Meisterwerk, spiegelt jedoch auch dieses nicht nur die düstere Seite des Lebens. Das haben im Konzerthaus Dortmund zwei überragende Künstler gezeigt: Der Bariton Christian Gerhaher, dessen stupende Stimmkunst die Juroren vom „Preis der Deutschen Schallplattenkritik“ erstmals dazu bewog,

einen Sänger mit dem Ehrenpreis der „Nachtigall“ auszuzeichnen, und sein langjähriger Klavierpartner Gerold Huber, mit dem er bereits seit Schülertagen ein festes Duo bildet.

Dieser Gerold Huber also tupft ein paar Akkorde in den Konzertflügel. Er macht äußerlich scheinbar nichts und erschafft doch eine ganze Welt. Wir hören die Schritte des Wanderers im Schnee, schwer und gedämpft. Zahllos sind die Schichten der Melancholie und die Farben der Resignation, die er und Christian Gerhaher im Folgenden vor uns ausbreiten. Es sind die köstlichsten Grautöne, mal bleiern monochrom, mal gespenstisch fahl, mal inwendig leuchtend, als schiene trotz aller Tristesse ein Licht irgendwo hinter den Wolken.



Gerold Huber zählt zu den gefragtesten Liedpianisten unserer Zeit (Foto: Albert Lindmeier)

Immer kostbarer klingt das im Laufe dieser Reise, zugleich immer weltentrückter und todessehnsüchtiger. Christian Gerhahers lyrischer Bariton kann bei größter Textverständlichkeit schmeicheln, als säcken weiche Flocken in den Schnee. Seine warm timbrierte Stimme klingt in der Mittellage wunderbar samtig, erreicht in der Tiefe die Schwärze eines veritablen Basses und glänzt in der Höhe beinahe knabenhhaft hell.

Wo des Wanderers Seelennot an die Oberfläche dringt, schafft das Duo Gerhaher/Huber einen machtvollen Gegensatz zur erstarrten Natur. Da siedet plötzlich heißer Schmerz hervor, da beginnen Begleitfiguren im Klavierpart zu brodeln, da fährt Gerhaher sein vokales Volumen eindrucksvoll aus. Seine Stimme bebt dabei wie von mühsam verhaltenem Zorn. Sie klagt eine fühllose Welt an, der unsere Nöte und Ängste gleichgültig sind.

Das Glück erscheint in diesen 24 Liedern nur als Erinnerung oder Traumvision. Aber Gerhaher und Huber widmen sich ihm mit gleicher, kompromissloser Hingabe. Es klingt nach Idylle, wenn sie die Eisblumen im „Frühlingstraum“ zärtlich nachzeichnen und das Posthorn wie aus einer fröhlicheren Zeit herüber klingt. Von Ferne erinnert dieser Ton noch an die Welt der „Schönen Müllerin“.

Aber die Träume zerfließen, und der Wanderer findet sich in einer unbarmherzigen Wirklichkeit wieder. Er passiert einen letzten Wegweiser, gelangt auf einen Totenacker, versucht sich noch ein letztes Mal Mut zuzusprechen. Gerhaher und Huber tragen das mit einem Trotz vor, der innerlich ausgehöhlt wirkt. Bald schon sieht der Wanderer drei Sonnen am Himmel stehen. In ihrem unwirklichen Licht lässt Gerhaher seine Stimme vollends erblassen. Den „Leiermann“, Symbol der Ausweglosigkeit, singt er so unbeteiligt, als sei jedes Gefühl in ihm erstorben. Gerold Huber lässt dazu eine kleine, ewig wiederkehrende Begleitfigur gespenstisch im Leerlauf drehen. Sie wird leiser, verliert sich, und wir wissen, dass danach nichts mehr kommen kann, dass nur der Tod noch steht und wartet, wartet.

Man möchte schweigen danach, hineinlauschen in die bestürzende Stille. Aber das Publikum gönnt der Musik kein Verklingen, sondern klatscht hemmungslos in den letzten verlöschenden Ton hinein. Derlei Applaus-Inkontinenz ist bei Konzerten zwar häufiger zu erleben. An diesem Abend aber wirkt das so instinktlos-brutal, als habe jemand an einem offenen Grab

einen Herrenwitz gerissen.

Rudelrennen in Babylon: Händels Oratorium „Belsazar“ im Gelsenkirchener Musiktheater

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Gewogen und für zu leicht befunden: Die Tage der Herrschaft von König Belsazar (Attilio Glaser) sind gezählt (Foto: Pedro Malinowski/MiR)

„Jehova, dir künd' ich auf ewig Hohn! Ich bin der König von Babylon!“ So ruft Belsazar in der gleichnamigen Ballade von Heinrich Heine, den Gott der Juden frech herausfordernd. Das biblische Gleichnis von der menschlichen Vermessenheit, dem Buch des Propheten Daniel entnommen, inspirierte im Jahr 1744 auch den Komponisten Georg Friedrich Händel. Er schuf mit

„Belsazar“ eines seiner großen englischsprachigen Oratorien, jener zu Unterhaltungszwecken komponierten „Sacred Dramas“, die er in seinen Londoner Jahren schrieb.

Verschiedentlich hat die opernhafte Form und Dramatik von „Belsazar“ zu szenischen Umsetzungen geführt. Den jüngsten Versuch einer solchen hat jetzt die Regisseurin Sonja Trebes unternommen, die Gelsenkirchens Musiktheater damit die erste größere Barock-Produktion seit gut einem Dutzend Jahren bringt. An der Hanns Eisler Hochschule in Berlin ausgebildet und dem Staatstheater Kassel verbunden, schickt Trebes sich bei ihrem Gelsenkirchener Debüt an, „Belsazar“ als Parabel über die Vergänglichkeit von Macht zu deuten.

Doch obgleich sich der düstere Turm zu Babel beständig dreht, den Bühnenbildnerin Hyun Chu auf die Bühne gewuchtet hat, fällt es der Regie nicht leicht, ein lebendiges Spiel aus der starren Form des Oratoriums zu entwickeln. Ihr Bemühen führt zu manchem Rudelrennen der Chöre, zu manch kollektiver Tanzeinlage und diversen Aktionismen, aus denen sich jedoch kein wahrer Schwung gewinnen lässt. Bis Belsazar über seine Selbstherrlichkeit fällt und der Perserkönig Cyrus die Herrschaft übernimmt, bleibt der Abend eine recht zähe Angelegenheit.

Die aufwändigen Kostüme von Renée Listerdal lassen trotz Fantasy-Anmutung die Konflikte unserer Tage anklingen. Die Babylonier tragen Munitionsgürtel um die Brust, Belsazar baumeln Handgranaten am Gürtel. Die roten Stirnlampen am Helm der in Goldrüstungen steckenden Perser wecken freilich auch andere Assoziationen: Biegt gleich womöglich die alte Dampflok „Rusty“ aus dem Bochumer Starlight-Express um die Ecke? Oder stimmt doch noch jemand das Steigerlied an? Wenn die Perser ihre Stirnlampen im Dunkeln für Morsezeichen nutzen, möchte mancher sich vielleicht auch ganz gerne vor den Kopf schlagen.



Königin Nitocris (Alfia Kamalova, l.) und der Perserkönig Cyrus (Anke Sieloff. Foto: Pedro Malinowski/MiR)

Von den Unbeholfenheiten der Szene unberührt, sind die musikalischen Leistungen achtbar. Unter der Leitung des kundigen Spezialisten Christoph Spering entfaltet Händels Musik ihre eleganten Phrasierungen und schimmernden Spinettklänge. Die Musiker der Neuen Philharmonie Westfalen folgen seinem Dirigat willig, halten sich zugunsten der Sänger zurück, erreichen in den finalen Chorszenen aber auch imperialen Glanz samt Pauken und Trompeten.

Unter den Solisten ragt vor allem Alfia Kamalova heraus, die Belsazars Mutter Nitocris einen leuchtenden, biegsamen Sopran verleiht. Als Gast gibt Attilio Glaser der Titelfigur einen hellen Tenor mit störrischen Untertönen. Anke Sieloff (Cyrus), die bald ihr 20-jähriges Bühnenjubiläum feiert, und Almuth Herbst (Daniel) sind den beiden verlässliche Partner.

Den größten Beifall ernten jedoch Opern- und Extrachor des Theaters (Einstudierung: Christian Jeub), die das Volk der Juden, Perser und Babylonier verkörpern müssen. Das bedeutet viele rasche Kostümwechsel, durch die sich die Sängerinnen und Sänger freilich nicht aus der Spur bringen lassen. Sie sind die tragende Säule der Produktion, die erst beim finalen Machtwechsel schmerzlich klar macht, wie willkürlich es um alle Macht bestellt ist. Ob König oder Gott: Welchem „Herrn“

das Volk huldigt, hängt am Ende allein von der Frage ab, wer gerade das Sagen hat.

Informationen und Termine:
<http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/Belsazar/>

(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Subversive Untertöne: Sergej Prokofjews „Die Verlobung im Kloster“ in Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Valery Gergiev ist künstlerischer Leiter und Intendant des Mariinsky-Theaters in St. Petersburg
(Foto: Alexander Shapunov/Konzerthaus Dortmund)

1936 löste Sergej Prokofjew seine Wohnung in Paris auf. Just in den finsternen Jahren des stalinistischen Terrors zog er mit

seiner Frau und zwei Söhnen endgültig nach Moskau zurück. Es war nicht nur Heimweh, das ihn zu diesem folgenreichen Schritt bewog.

Nachdem er im Westen darunter gelitten hatte, vor reichen Gönnern, Agenten, Verlegern und Orchesterchefs katzbuckeln zu müssen, verführte ihn Stalins Propaganda vom „Kulturarbeiter an der künstlerischen Front“, vom Künstler „als führendes Mitglied der neuen Sowjetgesellschaft.“

Die Vorteile waren zunächst erheblich. Prokofjew erhielt jährlich garantierte Aufträge, Vorschüsse, eine kostenfreie Wohnung, Studienreisen, kostenlose Schule für die Kinder, freie Krankenversicherung und Sonderprämien. Er feierte große Erfolge, aber die bittere Rechnung blieb nicht aus. In der berüchtigten „Formalismusdebatte“ ritten Kulturfunktionäre scharfe Attacken gegen sein Schaffen. Stalins immerzu schwankende Richtlinien von der wahren Sowjetkunst führten unter Künstlern und Intellektuellen zu einem Klima ständiger Angst.

Auch Prokofjews lyrisch-komische Oper „Die Verlobung im Kloster“, nur ein Jahr vor Hitlers Überfall auf Russland vollendet, wurde als „typische Erscheinung des Formalismus“ gegeißelt und erhielt Aufführungsverbot. Dabei hatte der Komponist für diese sechste seiner insgesamt acht Opern einen heiteren, volkstümlichen Stoff gewählt.

Der Vierakter handelt von Liebeswirren im Sevilla des 18. Jahrhunderts. Zwei junge Paare finden erst nach erheblichen Turbulenzen zueinander, ganz wie im „tollen Tag“ von Mozarts „Le Nozze di Figaro“. Das ist kein Zufall, denn der irische Dramatiker Richard Brinsley Sheridan, der das Theaterstück „La Dueña“ und somit die Vorlage schrieb, war ein Zeitgenosse des französischen Schriftstellers Pierre Augustin Beaumarchais – und damit auch von Mozart.

Als Rarität bereicherte „Die Verlobung im Kloster“ die

aktuelle Prokofjew-Zeitinsel im Konzerthaus Dortmund. Die buffoneske Heiterkeit des rund dreistündigen Werks entpuppt sich dabei als keineswegs harmlos. Vielmehr würzte Prokofjew die Partitur mit unterschwelliger Ironie. Sein Gespür für das Lächerliche treibt dabei Blüten, die eine feine Perfidie verströmen.

Auf solch subversive Untertöne verstehen sich Chor, Orchester und Sänger des Mariinsky-Theaters St. Petersburg offenbar blendend. Kraftvolle Motoren des turbulenten Spiels sind Evgeny Akimov (Don Jeronimo) und der kurzfristig eingesprungene Sergei Aleksashkin (Mendoza): ein auf geldwerten Vorteil bedachter Vater der eine, ein ungehobelter, aber reicher Fischhändler der andere. Wie diese beiden miteinander um Don Jeronimos Tochter Luisa schachern, wie sie wüten und sich winden, ist ein köstliches und stimmstarkes Schauspiel. Mendoza, der vermeintlich Bauernschlaue, entpuppt sich dabei als Trottel, weil er sich hereinlegen und mit der alten Hauswirtin abspeisen lässt (spanisch: Dueña). Und Don Jeronimo, der unbedingt den lukrativen Kuhhandel um seine Tochter über die Bühne bringen will, ist einer jener Choleriker, deren Zorn leicht ins Lächerliche verrutscht.

Die Komik gipfelt in einer zirkusreifen Hausmusik-Szene, in der ein Trio aus Klarinette, Trompete und Basstrommel quietschfidel vor sich hin dilettiert, vom Hausherrn aber dauernd unterbrochen wird. Der findet es schließlich angesagt, die Leitung des Trios selbst zu übernehmen. Evgeny Akimov (alias Don Jeronimo) nutzt die Gelegenheit, um Chefdirigent Valery Gergiev zu imitieren: die flatternden Handbewegungen und der auf Zahnstocher-Format geschrumpfte Taktstock haben köstlichen Wiedererkennungswert. Die nächste böse Parodie lässt nicht lange auf sich warten. Im Kloster findet ein allgemeines Besäufnis statt, begleitet von scheinheiligen Chorälen. Die Mönche, die da Wein trinken und lärmten, predigen mit größter Strenge Wasser, sobald der heiratswillige Besuch eintrifft.

Das Orchester des Mariinsky-Theaters ist bei diesen komischen Eskapaden weit engagierter bei der Sache als am ersten Abend der Prokofjew-Zeitinsel. Es nimmt seinen Hang zum knalligen Forte zurück, um den Sängern den Vortritt zu lassen, Ironisches fein zu untermalen und mancher Farce die rechte Farbe zu geben. So löst sich für Prokofjews Figuren und für die Dortmunder Zuhörer alles in Wohlgefallen auf.

(*Die nächste „Zeitinsel“ im Konzerthaus Dortmund gilt dem schwedischen Jazzposaunisten und Sänger Nils Landgren. Informationen:*

http://www.konzerthaus-dortmund.de/abonnements_details.html?id=253&saison=201415)

Auf den Spuren eines Modernisten: Prokofjew-Zeitinsel im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Valery Gergiev (l.), der Pianist Behzod Abduraimov

und das Orchester des St. Petersburger Mariinsky-Theaters (Foto: Petra Coddington/Konzerthaus Dortmund)

Nicht einmal Blumen gab es für seinen Sarg. Alle Floristen und Gewächshäuser in Moskau waren leer gekauft am 5. März 1953, als der Komponist Sergej Prokofjew starb: am gleichen Tag wie der Despot Josef Stalin, dessen Schatten er selbst im Tode nicht entkam.

Die sowjetischen Zeitungen nahmen vom Ableben des Komponisten keine Notiz. Es war die New York Times, die am 9. März zuerst darüber berichtete. Prokofjews erste Frau Lina Codina, zu diesem Zeitpunkt in einem sibirischen Lager inhaftiert, erfuhr die traurige Nachricht erst im Sommer.

Der da fast unbemerkt verschied, war weit mehr als der Schöpfer des weltweit beliebten musikalischen Märchens „Peter und der Wolf“. Er war ein Neuerer, der sich in der Rolle des skandalträchtigen Modernisten wohl fühlte, der die russische Romantik à la Rachmaninow, Skrjabin und Tschaikowsky mit genialischem Schwung vom Tisch fegte. An Politik im Grunde wenig interessiert, richtete er sich nach seiner Rückkehr aus dem Ausland gleichwohl in der Rolle des Staatskünstlers und Stalin-Preisträgers ein. Vor den Angriffen bornierter Kulturfunktionäre und Verfolgungen des Regimes schützte ihn das aber nicht.

Das Konzerthaus Dortmund beleuchtet Prokofjews Schaffen jetzt im Rahmen einer dreitägigen „Zeitinsel“, gestaltet von dem Dirigenten Valery Gergiev und dem Orchester des St. Petersburger Mariinsky-Theaters. Viel Interessantes gibt es dabei zu entdecken, so zum Beispiel die nur wenigen Musikfreunden bekannte komische Oper „Die Verlobung im Kloster“, die Dmitri Schostakowitsch einst mit Verdis „Falstaff“ verglich. Die Musik zu Sergej Eisensteins

Monumentalfilm „Iwan der Schreckliche“ ist am dritten und letzten Abend in der Oratorienfassung von Abram Stassewitsch zu erleben. Ihr gehen Auszüge aus der Ballettmusik zu „Cinderella“ voraus.



Denis Kozhukhin, geboren 1986 in Nishni Nowgorod, ist Sohn einer Musikerfamilie
(Foto: Petra Coddington/Konzerthaus Dortmund)

Gewiss ist es eine sinnvolle Idee, die Prokofjew-Zeitinsel mit einer Gesamtaufführung der fünf Klavierkonzerte zu beginnen, vermitteln sie doch einen Eindruck von der Experimentierfreude des Komponisten sowie von seinen überragenden pianistischen Fähigkeiten. Valery Gergiev, der diesen Prokofjew-Marathon zuvor bereits in St. Petersburg realisierte, brachte vier Pianisten nach Dortmund mit, die dem Mariinsky-Theater besonders verbunden sind: Alexej Volodin, Denis Kozhukhin, Behzod Abduraimov und Sergei Babayan.

Der Maestro selbst ließ indes auf sich warten. Erst um 19.10 Uhr traf der von manchen überbeschäftigt genannte Arbeitswütige am Dortmunder Hauptbahnhof ein, weshalb der für 19 Uhr geplante Konzertbeginn spontan um eine halbe Stunde verschoben werden musste. Die Einstudierung in Dortmund hatte Gergiev einem Assistenten überlassen. Eine Anspielprobe fiel folglich flach. Immerhin muss der Musikzar aus St. Petersburg

noch Zeit gefunden haben, auf dem Weg von der Bahnsteigkante auf die Konzerthausbühne fix in den Künstlerfrack zu hüpfen – und dies trotz erheblicher Rückenschmerzen.

Sein Dirigat wirkt an diesem Abend pauschal mit einer Neigung zur Fahrigkeit. Die Streicher fallen durch einen Hang zu uninspiriertem Mezzoforte-Brei auf, die Blechbläser mit dem zu unkultivierter Lautstärke. Nur selten sind die Holzbläser in diesem hypertroph aufgeblähten Klangballon zu vernehmen. Dass es bei manchem Tempowechsel merklich im Getriebe knirscht und fast alle Musiker so nach hinten gelehnt sitzen, als seien sie am Rückenteil ihrer Stühle festgeklebt, vervollständigt das Bild einer eher lustlosen Professionalität. Gergiev, seit 1988 Chefdirigent dieses traditionsreichen Orchesters, mag über die Köpfe und die Fingerfertigkeit der Musiker verfügen: ihre Herzen erreicht er an diesem Abend nicht.



Alexei Volodin (l.) ist in der aktuellen Konzertsaison Residenzkünstler des Mariinsky-Theaters (Foto: Petra Coddington/Konzerthaus Dortmund)

Besonders konturlos und verschwommen klingt das Klavierkonzert Nr. 1, für das der junge Prokofjew den mit der Schenkung eines Konzertflügels verbundenen Anton-Rubinstein-Preis erhielt. Alexei Volodin bleibt trotz aller Virtuosität zu stark einem gefälligen Schönklang verhaftet, um die Neuartigkeit und die

kompositorischen Kühnheiten des Werks aufleuchten zu lassen. Da geht Denis Kozhukhin schon ganz anders zur Sache: Er verdichtet den dissonanzenreichen, hochvirtuosen Satz des 2. Klavierkonzerts zu spannungsvollen Exzessen, ohne darüber das Gespür für feine Groteske und traumversunkene Lyrik zu verlieren. Mag manche Passage noch nach Rachmaninow klingen, so wischt Kozhukhine diesen Eindruck durch frenetische Steigerungen zur Seite, die ahnen lassen, warum die Uraufführung 1913 in Pawlowsk zu einem Skandal geriet.

Furios auch die Leistung von Behzod Abduraimov, unter dessen Händen das 3. Klavierkonzert sich entfaltet wie ein abwechslungsreiches Feuerwerk. Abduraimov versteht sich auf motorische Wucht ebenso wie auf kapriziös-nervöse Farben. Er kann tändeln, irisierende Klangnebel aufsteigen lassen, aber auch orgiastische Oktav-Gewitter in die Tasten donnern, ohne lärmend zu klingen oder die Trennschärfe seines Anschlags einzubüßen. Nach diesem spektakulären Husarenritt wirkt das 4. Klavierkonzert für die linke Hand, komponiert für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, beinahe ein wenig lahm. Alexei Volodin bleibt als Interpret blass, das Werk entbehrt unter seinen Händen der Magie, der Atmosphäre.



Sergei Babayan, zu dessen Schülern auch Daniil Trifonov zählt, ist Amerikaner armenischer Herkunft (Foto: Petra Coddington/Konzerthaus)

Dortmund)

Den Schlusspunkt zu setzen, bleibt dem armenischstämmigen Pianisten Sergei Babayan vorbehalten. Er meistert das 5. Klavierkonzert mit markantem Ton, verleiht ihm imperialen Glanz und hämmernde Wucht. Die Bässe reißen Abgründe auf, im Diskant herrscht gleißende, fast schmerzende Helligkeit. Und doch gönnt Babayan uns auch schillernd fragile, nachgerade zärtliche Klänge, wie wir sie aus der Ballettmusik zu „Romeo und Julia“ kennen. Prokofjew, das wandelbare Genie, war zuweilen ein rechtes Chamäleon.

Die nächste „Zeitinsel“ im Konzerthaus Dortmund gilt dem schwedischen Jazzposaunisten und Sänger Nils Landgren. Nähere Informationen:

http://www.konzerthaus-dortmund.de/abonnements_details.html?id=253&saison=201415

Heldentenor, streichelweich: Klaus Florian Vogt in der Philharmonie Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Klaus Florian Vogt und die Staatskapelle Weimar unter ihrem Chefdirigenten Stefan Solyom (Foto: Sven Lorenz)

Hach, diese Stimme. So heiter, so silberhell, fast wie ein nach unten oktavierter Knabensopran. Sie singt von Liebe und Lenz, schwärmt von süßer Empfindung und edler Ritterschaft. Das klingt so gutgläubig, so jugendlich optimistisch, als töne sie aus einem Märchenreich in unsere wirre Welt herüber.

Der diesen lichten Zauber ausübt, ist ein Mittvierziger aus Schleswig-Holstein: Klaus Florian Vogt, Sohn einer Medizinerfamilie, entwickelte sich vom Hornisten des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg zu einem der gefragtesten Heldentonöre unserer Tage. In der Konzertreihe „Große Stimmen“ stellt er sich in der Philharmonie Essen mit einem Programm vor, das sich liest wie ein gewagter Spagat: Führt es doch vom Schweren zum (vermeintlich) Leichten, von Wagners stimmgewaltigen Helden über die Bildnisarie aus Mozarts „Zauberflöte“ zu Operetten-Partien von Franz Lehár.

Aber die vermeintlichen Gegensätze sind gar keine, jedenfalls nicht bei Klaus Florian Vogt. Er vertraut fast durchweg auf einen nahezu liedhaften Schubert-Ton, auf die Kraft der Lyrik statt auf die des Fortissimo. Statt vor virilem Selbstvertrauen zu strotzen, sind Wagners Helden bei ihm verwundbare, vom Zweifel begleitete Wesen.

Vogt liebt das fragile Piano, aber das milde Leuchten seines Tenors klingt auf Dauer fast zu schmeichelrisch und nett. Die Arie des Siegmund aus Wagners „Walküre“ kommt so lieblich daher, als sei sie mit Kuschelweich gespült. Nichts erzählt da vom drohenden Kampf mit Hunding, von Siegmunds bedrängter Lage und vom Skandal einer inzestuösen Liebe. Walther von Stolzing klingt, als sei er aus Schuberts „Schöner Müllerin“ entlaufen. Schwer zu glauben, dass dieser schmalbrüstige Schwärmer eine Bedrohung für die gesamte Meistergilde darstellen soll.

Ein Heldentenor sei nicht nur ein Brüllaffe, sondern könne auch viel lyrischere Farben singen, sagt Vogt. In Essen folgt er diesem Credo so sehr, dass der Abend monochrom zu werden droht. Sein schimmernd helles Timbre ist verführerisch, aber gleichbleibend. Als charmanter Moderator führt der Sänger durch den Abend, erzählt von amüsanten Pannen auf der Opernbühne. Er bringt die Zuhörer zum Lächeln, treibt sie aber nie auf die Stuhlkante.

Nur selten lässt Vogt aufblitzen, welche Strahlkraft sein Tenor tatsächlich besitzt. Das erste Mal geschieht es in der Gralserzählung des „Lohengrin“, Vogts Paraderolle, in der er von der New Yorker Met bis zur Mailänder Scala gefragt ist. Bei der Erwähnung des Grals dreht Vogt die Dynamik auf: Jetzt singt er ein Fortissimo, das seiner Stimme plötzlich andere Farben verleiht. Sein Tenor rundet sich, gewinnt Tiefe und Wärme, nimmt rot und golden klingende Nuancen an. Das ist ein Erlebnis, vielleicht auch ein Versprechen für die Zukunft.

Schade, dass es nach der Pause sofort wieder harmlos wird. Bekannte Melodien von Lehár („Dein ist mein ganzes Herz“) und Hans May („Ein Lied geht um die Welt“) sind so recht dazu angetan, versonnen mit dem Kopf zu nicken. Alles schön, alles leicht, alles seicht.

Warum einige Gesangsfans die Staatskapelle Weimar gleich mit bejubeln, bleibt unverständlich. Chefdirigent Stefan Solyom kann das Orchester nicht zu einem Niveau animieren, das der Wagner-Tradition der Kulturstadt an der Ilm gerecht würde. Die Meistersinger-Ouvertüre klingt dumpf und verwaschen. Der Walkürenritt dümpelt dahin, als ritten da nicht kriegerische Amazonen, sondern Beamte auf Schaukelpferden. Im leichteren Genre schlägt Betulichkeit den Esprit: Selten klang ein Walzer so hüftsteif wie „Gold und Silber“ von Franz Léhar. Stefan Solyom muss sich fragen lassen, warum die künstlerische Ausbeute trotz versiert spielender Profimusiker so mager bleibt.

Die Reihe „Große Stimmen“ in der Philharmonie Essen setzt sich am 7. November 2014 mit Magdalena Kozená fort. Informationen: <http://www.philharmonie-essen.de/abonnements/abo-4-grosse-stimmen.htm>

Kolossale Freiheits-Göttin: Stefan Herheim inszeniert Puccinis „Manon Lescaut“ in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Des Grieux (Gaston Rivero) und seine Manon (Katrin Kapplusch. Foto: Karl Forster/Aalto-Theater)

Als „Musiker der kleinen Dinge“ sah Giacomo Puccini sich selbst. Mit „Manon Lescaut“, seinem ersten großen Opern-Erfolg, war die erste seiner faszinierenden Frauengestalten geboren: ein junges Mädchen, bildschön und noch sehr unerfahren, erfüllt von übergroßer Lebensgier, die ihr schließlich zum Verhängnis wird. Im Essener Aalto-Theater bläst Regisseur Stefan Herheim die Titelfigur jetzt zur monumentalen Ikone auf. Das Glücksversprechen, das von diesem schillernden Geschöpf ausgeht, setzt er demjenigen der amerikanischen Freiheitsstatue gleich, die zur Entstehungszeit des Stücks gebaut wurde.

Aus Manon Lescaut wird also Madame Liberty, eine kolossale Göttin. Die gewaltsame Vergrößerung bekommt dem kleinen Ding denkbar schlecht. Allein das Ausmaß der Requisiten wirkt erschlagend: Die Fackel, der Kopf mit dem signifikanten Strahlenkranz, die Tafel mit dem Datum der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung sind durch ihr gigantisches Format furchterregend überpräsent (Bühne: Heike Scheele).

Stefan Herheim zeigt uns diese Teile in der Werkstatt, umgeben von Gerüsten, in denen der Chor als Arbeiterschar herumklettert. Über dem Versuch, die komplizierte und langwierige Entstehungsgeschichte der Oper in Szene zu setzen, gerät die eigentliche Handlung freilich ins Hintertreffen. Das Drama von Manon und Des Grieux, die von ihren ungezügelten Leidenschaften zerstört werden, bleibt uns seltsam fern. Die „passione disperata“, die großen Gefühle, die Puccini in Töne goss, kommen in Essen nicht beim Publikum an.



Giacomo Puccini (Mathias Kopetzki) hält Manon (Katrín Kapplusch) die Seiten seiner Partitur vor (Foto: Karl Forster/Aalto-Theater)

Die Regie lässt Puccini als stumme Rolle durch die Szene geistern. Wir sehen den Komponisten (Mathias Kopetzki), wie er aus dem Roman von Abbé Prévost Inspiration gewinnt, wie er die Sänger mit stummen Gebärden befeuert, wie er mit dem Werk ringt und mit seinen Protagonisten leidet. Das wirkt sich auf die Dauer als fatales Störelement aus. Immer wieder blättern die Sänger in einem Buch, womöglich der Romanvorlage, und singen zornig den Komponisten an, als begehrten sie zu wissen, wie es denn nun mit ihnen weitergehen solle.

Einem Flickenteppich gleicht die Produktion auch deshalb, weil herzlich unentschieden scheint, was denn nun eigentlich in Szene gesetzt werden soll: die Oper von Puccini, die Romanvorlage von Prévost oder doch lieber gleich der gesamte Manon-Komplex, der bis ins 20. Jahrhundert hinein zahlreiche Künstler inspirierte. Die prachtvollen Kostüme von Gesine Völlm schwanken zwischen dem französischen Rokoko und der Zeit um 1893. Des Grieux, der französische Chevalier, verwandelt sich immer wieder in den Bildhauer Frédéric-Auguste Bartholdi. Als solcher fällt er aus der Szene heraus, um an seiner noch unfertigen Freiheitsstatue zu basteln.



Kaum wieder zu erkennen: Des Grieux (Gaston Rivero) verwandelt sich immer wieder in Frédéric-Auguste Bartholdi, den Erbauer der Freiheitsstatue. (Foto: Karl Forster/Aalto-Theater)

Die Sänger sind nicht um eine Personenführung zu beneiden, die aus Manon eine prätentiöse Pute und aus Des Grieux einen aufgeregten flatternden Gockel macht. Indes können sie die enttäuschende Produktion nicht heraus reißen. Katrin Kapplusch beweist als Manon zwar Sicherheit und Durchschlagskraft, bleibt aber kalt und monochrom, mithin ohne Herzensglut oder mädchenhafte Farben. Als Gast gibt Gaston Rivero dem Chevalier Des Grieux einen zunächst eher dünnen Tenor, dessen Fragilität erst im Laufe des Abends kraftvolleren Tönen mit mehr Schmelz weicht. Ansprechend besetzt sind die kleinen Partien, von denen vor allen Heiko Trinsinger als Bruder Manons und Abdellah Lasri als Tanzmeister, Lampenanzünder und Edmondo zu nennen sind.

Wenig ist von den Essener Philharmonikern zu vermelden: Sie klingen unter der Leitung des Italieners Giacomo Sagripanti eher blass, begleiten unauffällig das Geschehen. Etliche Wackler gibt es zwischen dem Orchestergraben und den im Prinzip gut disponierten Chören des Aalto-Theaters, womöglich

befördert durch manch aktionistisch anmutende Rennerei.

Gemessen an den hohen Erwartungen, geweckt durch den glänzenden Ruf des Regisseurs, muss diese Eröffnungspremiere als Enttäuschung bezeichnet werden. Sie mag als Fundgrube für Dramaturgen taugen, nicht aber für ein Publikum, das sich von Emotionen ergreifen lassen möchte. Das Aalto-Theater, für das die Zeichen in der zweiten Spielzeit unter Generalintendant Hein Mulders noch immer ein wenig auf Neuanfang stehen, hat sich mit dieser Koproduktion der Oper Graz und der Dresdner Semperoper einen ersten Flop eingefangen.

Termine und Informationen zum Stück:
<http://www.aalto-musiktheater.de/premieren/manon-lescaut.htm>)

(Der Text ist in ähnlicher Form im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Empörung auf der Bühne, Verärgerung im Parkett: „Ariadne auf Naxos“ an der Rheinoper

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Der Komponist (Maria Kataeva) sieht die Uraufführung seines neuen Werks in Gefahr (Foto: Hans Jörg Michel)

Selten so ein dämmliches Gesicht gesehen. Schon gar nicht auf einer Opernbühne. Dabei hat „Ariadne auf Naxos“ doch gerade erst begonnen. In der Titelpartie verzehrt sich die Primadonna vor Kummer über den Verrat des Theseus, kehrt sich in bitterem Schmerz von der Welt ab – und Truffaldin, ein Komödiant aus der Gruppe der leichtlebigen Zerbinetta, glotzt dumpfverständnislos wie ein RTL II-Fan, der versehentlich 3sat eingeschaltet hat. Womöglich hielt er Ariadne bislang für eine Meerjungfrau. Und Theseus für ein Wörterbuch.

Mit derlei Unvereinbarkeiten spielt Dietrich Hilsdorf in seiner ersten Strauss-Inszenierung, die er jetzt an der Rheinoper in Düsseldorf realisiert hat. Es ist, als habe der Regisseur mit „Ariadne auf Naxos“ ein ideales Gefäß für seine reiche Theater-Erfahrung gefunden. Das unbequeme Zwitter-Werk, das seine eigene Entstehung zum Thema erhebt und wie ein Irrlicht zwischen Schauspiel, Buffa-Komödie und Opera Seria schwankt, bietet ihm eine perfekte Vorlage für eine Persiflage über das Theater am Theater.

Natürlich ist das schon oft versucht worden, aber zickende Primadonnen, eitle Tenöre, renitente Orchestermusiker und herrschsüchtige Intendanten sind als Stoff zumeist rasch erschöpft. Hilsdorf hingegen eröffnet ein viel weiter

gefasstes Panorama. Genüsslich spießt er auf, was uns auch heute sattsam bekannt vorkommt: solvante Geldgeber mit geringem Kunstverständ, erstaunlich unversöhnliche Verfechter der ernsten und der unterhaltenden Muse, sowie ein Publikum, dem ein Feuerwerk und ein feines Dinner ungleich wichtiger sind als die Musik, ohne die es ein sehr netter Abend hätte werden können.

Um die aus wenigen Holzbrettern zusammen gezimmerte Stehgreifbühne herum, die auf die italienische Commedia dell'arte verweist, bringt die Regie die Figuren mit Lust zur Weißglut (Bühne: Dieter Richter). Bis auf den blasierten Haushofmeister, Sprachrohr des mächtigen Geldgebers, ärgern sich eigentlich alle über die Zumutungen, die sie beim Einstudieren der Oper ertragen müssen. Der Haushofmeister seinerseits scheucht das reale Publikum der Rheinoper mehrfach von den Sitzen hoch, um den Willen seines Herrn über ein mitten im Parkett platziertes Mikrophon zu verkünden. Da heben sich Augenbrauen, da gibt es genervte Blicke, da reagieren die realen Operngäste mit genau der mühsam unterdrückten Empörung, die auf der Bühne schon längst dominiert. Also wirklich. Muss denn das sein?



Der Harlekin (Dmitri Vargin) tröstet die Primadonna (Karine Babajanyan. Foto: Hans Jörg Michel)

Es ist erstaunlich, mit welch leichter Hand Hilsdorf das

dissoziative Gesamtkunstwerk der Ariadne plausibel macht. Mit Hilfe der Beleuchtung (Volker Weinhart) trennt er Vorspiel und Oper, um sie später kunstvoll ineinander zu weben. Der Charakter des unvollendeten Meisterwerks inspiriert ihn zu einem quirligen Spiel, dessen Details hier nicht alle verraten werden sollen.

Gesungen wird nämlich auch noch, und das exzellent. Karine Babajanyan ist eine wunderbare Primadonna, die uns Ariadnes Schmerzen ebenso tief und glutvoll fühlen lässt wie ihren Jubel über die Begegnung mit Bacchus. Elena Sancho Pereg zeigt nicht nur stimmliche Artistik: Als lebenslustige Zerbinetta schraubt sie sich mit soubrettenleichtem Sopran in den Koloraturhimmel, schlägt auf der Bühne Rad und rutscht nach ihrer Bravourarie flugs noch in den Spagat. Maria Kataeva bringt uns die Bedrängnis des Komponisten mit Ausbrüchen nahe, die vor Zorn beben, während ihrem Parlando zuweilen eine gewisse Spröde anhaftet. Heldisch helle Kraft verströmt der Tenor von Roberto Saccà, der die gefürchtete Partie des Bacchus mit Bravour meistert. Ariadnes Najaden, Zerbinettas Harlekine und viel Theaterpersonal wuseln in steter Geschäftigkeit um diese Hauptfiguren herum.

Einige akustische Probleme bereitet die Platzierung der Düsseldorfer Symphoniker, die hinter einem Gazevorhang im hinteren Teil der Bühne musizieren. Unter der Leitung von Axel Kober gewinnt das Kammerensemble nach und nach einen glänzenden, elegant-biegsamen Klang.

(Termine und Informationen:
http://www.operarhein.de/de_DE/events/detail/12278019/)

Vom Grauen des Krieges: Gelsenkirchen zeigt „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Gudrun Pelker (Amme, l.) und die Kaiserin (Yamina Maamar) (Foto: Karl Forster/MiR)

Diese Oper ist eine in Töne gegossene Überforderung. „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss verlangt ein mit rund 100 Musikern besetztes Orchester samt Orgel, Glasharmonika, chinesischen Gongs, TamTams, Wind- und Donnermaschine, einem Bläserseptett hinter der Szene und zwölf Blechfanfaren.

Hinzu kommen fünf stimmgewaltige Solisten für die Hauptpartien, Chöre und Kinderchöre sowie zahlreiche Statisten. Maßlos auch in ihren musikalischen Anforderungen, wurde die Märchenoper zu Strauss' Lebzeiten öfter abgesagt als aufgeführt. Jetzt hat Gelsenkirchens Musiktheater das Renommierstück auf seinen Spielplan gehoben. Mit einer zuvor bereits in Kassel gezeigten Inszenierung seines Intendanten Michael Schulz startet das Haus höchst ambitioniert in die neue Spielzeit.

In der Region war „Die Frau ohne Schatten“ zuletzt am Essener Aalto-Theater zu sehen. Fred Berndt ließ sie dort auf einer zeitlosen Drehscheibe im Zeichen des Yin und Yang spielen. Bei Michael Schulz wird der monumentale Dreiakter zum düsteren Kriegsstück, überschattet von seiner Entstehungszeit zwischen 1913 und 1917. Der Kaiser ist ein ganz realer Herrscher: Zu Stein wird er nicht so sehr deshalb, weil die Kaiserin keinen Schatten wirft – also keine Kinder bekommen kann – sondern durch die fortschreitende Brutalität, mit der er seinen Machtanspruch behauptet. Der Färber Barak und seine Frau mühen sich mit einem Berg von Militärmänteln ab. Der Hurra-Patriotismus des Volkes, das im ersten Akt noch fleißig Fahnen schwenkt, wird alsbald von deprimierender Not gedämpft.



Die Färberin (Sabine Hogrefe) träumt von einem besseren Leben (Foto: Karl Forster/MiR)

Wer diesen Regie-Ansatz als Trittbrettfahrerei im aktuellen Gedenkjahr abtun möchte, hat indes Unrecht, denn die faszinierend enigmatische Parabel von der Menschwerdung gewinnt aus dieser Perspektive neue Bedeutung. Sie berührt Fragen, die aktuell geblieben sind: Wie sehr und aus welchen Gründen werden Kinder eigentlich gewünscht? In welcher Welt werden künftige Generationen groß? Die pazifistische Botschaft des Stücks wirkt durch diesen Ansatz nicht wie sonst wolzig und lebensfern, sondern quälend und dringlich.

Das lähmende Grauen, das von dem unsichtbaren Geisterfürsten Keikobad ausgeht, entspricht den Monstrositäten eines Krieges, der dem Verstand ähnlich unbegreiflich bleibt. Mag die Inszenierung auch ein paar Schwachstellen haben, wenn allzu ausgiebig an Wunden gelitten wird oder ein eher sinnfreies Stühlerücken anhebt, entlockt sie der Partitur Bilder, die mal tief berühren, mal mächtig an den Nerven rütteln. Ohne sich in der rätselhaften Symbolik des Werks zu verstricken, zeichnet sie den Weg zweier Paare nach, die wie in der „Zauberflöte“ harte Prüfungen bestehen müssen, um (wieder) zueinander zu finden.

Mit Bezug auf Mozart zitiert die Bühne von Dirk Becker zunächst den berühmten Schinkel-Sternenhimmel, der von einem zeltartigen Vorhang freilich recht lieblos verunstaltet wirkt. Dafür wird das zweite Bild zum großen Wurf: eine Halle aus Glas und Metall, in der Arbeit und Elend nahe beieinander liegen. Düster und transparent zugleich, birgt sie Türen, Treppen und eine Brücke. Geister- und Menschenwelt treffen hier aufeinander, und es fragt sich nicht selten, welche von beiden gruseliger ist.

Im Orchestergraben, es ist kaum zu glauben, schafft die Neue Philharmonie Westfalen tatsächlich die große Synthese, die Strauss in „Die Frau ohne Schatten“ anstrehte. Die unbarmherzige Wucht der Elektra, das schillernde Farbenspiel der Salome, die kammermusikalische Feinheit der Ariadne und sogar der melodische Reichtum des Rosenkavaliers entfalten sich unter dem verblüffend ruhigen, gestisch eher sparsamen Dirigat von Rasmus Baumann, der seiner Lieblingsoper selbst in den wichtigsten Klangeruptionen eine Aura der Transparenz lässt. Die klangliche Überfrachtung der Partitur wird so zum vielschichtigen, aufregenden Erlebnis.



Die zunehmende Brutalität des Kaisers (Martin Homrich) führt schließlich zu seiner Versteinerung (Foto: Karl Forster/MiR)

Von den fünf kapitalen Hauptpartien sind die männlichen etwas schwächer besetzt als die weiblichen. Martin Homrich gibt dem Kaiser einen hellen, häufig unfokussiert flackernden Tenor mit einigen Intonationsproblemen. Urban Malmberg lässt seinen Bariton in der Rolle des Färbers Barak durchaus balsamisch strömen, kann im finalen Jubel aber keine Reserven mehr aktivieren. Das sieht bei den Sängerinnen anders aus: So keifend Sabine Hogrefe als Färberin auch ihrer Frustration Luft macht, so besitzt sie am Ende noch genug Kraft für den Wandel zu glühender Reue. Gudrun Pelker lässt die Stimme der Amme zwischen diabolischen Tiefen und schneidendem Kommandoton flackern, dass es manche Gänsehaut garantiert.

Und dann ist da noch Yamina Maamar: eine würdige Kaiserin, die von den erdenfernen Höhen des ersten Aktes an zu Tönen einer wachsenden Empathie für alles Menschliche findet. Da setzt sich eine Wärme durch, ein mitfühlendes Wissen, aus dem heraus die Kaiserin lieber auf ihr persönliches Streben nach Glück verzichtet, als zwei ohnehin geschundenen Menschen die letzte Chance darauf zu nehmen. Unerwartet, wahrscheinlich für sie selbst überraschend, schüttet diese große Frau das vermeintlich rettende Wasser des Lebens weg. „Ich will nicht“: Diese drei leisen Worte des Verzichts führen letztlich zur Erlösung.

Es gibt noch fünf Folgetermine: 5. und 19. Oktober, 2. und 14. November, 13. Dezember. Informationen: <http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/FrauOhneSchatten/>

Metropolensound: Triennale zeigt „Surrogate Cities“ als Choreographie für das Ruhrgebiet

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Grundschüler aus dem Ruhrgebiet tanzen zur Musik von Heiner Goebbels (Foto: Wonge Bergmann/Ruhrtriennale)

Mal begegnet sie uns als belebende Metropole, mal als verschlingender Moloch. Die Stadt moderner Prägung ist Ballungsraum und Schmelztiegel, Brennpunkt und Sehnsuchtsort, der Menschen gleichermaßen vereint wie vereinzelt. Ungezählte Fotografen, Maler, Autoren und Dichter ließen sich von ihr

inspirieren. Aber lässt sich urbanes Leben auch in Töne fassen?

Vor nunmehr zwanzig Jahren unternahm der Komponist Heiner Goebbels einen Versuch. Die Alte Oper Frankfurt hatte ihn beauftragt, ein Stück zur Feier des 700-jährigen Bestehens der Mainmetropole zu schreiben. So entstand sein Orchesterzyklus „Surrogate Cities“, der seit seiner Uraufführung am 31. August 1994 internationale Erfolge feiern konnte. Die Ruhrtriennale zeigt das Werk jetzt in einer erfrischend neuen Version der französischen Choreographin Mathilde Monnier.

Die Besetzung wird kundigen Konzertbesuchern bekannt vorkommen: Führten die Bochumer Symphoniker unter dem Dirigat von Steven Sloane das Werk doch bereits 1999 in der Bochumer Jahrhunderthalle auf. Damals wie heute waren der Stimmkünstler David Moss und die New Yorker Soul- und Jazz-Sängerin Jocelyn B. Smith als Solisten zu erleben. Deshalb von einem choreographierten Wiederaufguss zu sprechen, wäre gleichwohl falsch, ja nachgerade unfair.

Mathilde Monnier ist es mit bemerkenswert geschickter Hand gelungen, 130 höchst unterschiedliche Amateure aus der Ruhr-Region in die Produktion einzubinden. Grundschulkinder, Kampfsportler, jugendliche Hip-Hopper und ältere Menschen aus einer Gesellschaftstanzgruppe bewegen sich um ein Rund, in dem das elektronisch verstärkte Orchester musiziert. Von Lautsprechern und Bildschirmen umgeben, wirken die Musiker im monumentalen, rund 160 Meter langen Raum der Kraftzentrale als kraft- und taktgebender Nucleus. Das Publikum darf auf zwei Tribünen Platz nehmen, die an den schmalen Seiten der Halle aufgebaut sind.

Monniers einfühlsame Kunst besteht darin, Massenbewegung und Gruppendynamik zu inszenieren, ohne den Einzelnen in ein uniformes Glied zu zwingen. Individuelle Stärken und Schwächen werden sichtbar: Aber Monnier stellt niemanden zur Schau. Unperfektes, das anfangs „nur“ charmant erscheinen mag,

entwickelt sie zu immer größerer Stärke, ja zur conditio humana. Nie verliert die Französin dabei die Verbindung zu Goebbels kraftvoller Musik, die sich mit Einflüssen aller Art vollgesogen hat, ohne darüber ihre Eigenständigkeit zu verlieren. Im Dialog mit einem elektronischen Sampler entsteht ein Sound, der weniger als Surrogat denn als globale Essenz der Stadt verstanden werden kann.



Heiner Goebbels beschließt
in diesen Tagen seine
dreijährige Intendanz (Foto:
Wonge
Bergmann/Ruhrtriennale)

Mit unerbittlicher Präzision betreiben die Bochumer Symphoniker unter Steven Sloane eine musikalische Kernschmelze. Wie unter Druck verflüssigt, fließt Neues und Bekanntes ineinander. Soul, Jazz und Funk mischen sich mit klassischer Moderne. Wild vorwärts treibende Rhythmik mündet in das poetische Fragment einer Scarlatti-Sonate. Was wie eine bloße Collage oder eine krude Mixtur klingen könnte, schmiedet Heiner Goebbels zu einem neuartigen Sound, der keine Grenzen mehr kennt. Texte von Paul Auster und Hugo Hamilton sowie drei Horatier-Songs von Heiner Müller erzählen von Kampf und Freiheit, von Einsamkeit und Lebenshunger. Stimmakrobat David Moss und die durchschlagskräftige Soul-Röhre von Jocelyn B. Smith erfüllen diese Fragmente mit Leben.



Die New Yorker Soul- und Jazz-Sängerin Jocelyn B. Smith singt „Drei Horatier-Songs“ nach Texten von Heiner Müller (Foto: Wonge Bergmann/Ruhrtriennale)

Goebbels Musik erhält durch die Choreographie von Mathilde Monnier eine hervorragende Unterstützung. Zwar leistet sie weit mehr als eine bloße Visualisierung der Musik, folgt ihrem Duktus aber doch mit einer Hingabe, die das Verständnis der Partitur und ihrer Strukturen erleichtert. Die Vorstellung endet unter Stürmen der Begeisterung. Sogar ein Hauch von Volksfest-Stimmung kommt auf, wenn Jung und Alt schließlich heimwärts streben. Mit „Surrogate Cities Ruhr“ verleiht Heiner Goebbels seiner dreijährigen Triennale-Intendanz einen bemerkenswert vitalen, unbedingt sehens- und hörenswerten Schlusspunkt.

Weitere Aufführungstermine: 26. und 27. September
2014. Informationen:

<http://www.ruhrtriennale.de/de/programm/produktionen/heiner-goebbels-mathilde-monnier-surrogate-cities-ruhr/>

(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Verstaubt: Das Theater Dortmund startet mit Verdis „Maskenball“ in die neue Spielzeit

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Der Page Oscar (Tamara Weimerich) auf dem Maskenball, auf dem die Attentäter zuschlagen (Foto: Thomas M. Jauk/Theater Dortmund)

Der Schuss fällt irgendwo aus dem Dunkel. Tödlich von der Kugel eines Verschwörers getroffen, bricht der lebens- und liebesfrohe König Gustav III von Schweden zusammen. Als Riccardo, Gouverneur von Boston, begegnet uns der Herrscher in der Oper „Ein Maskenball“ von Giuseppe Verdi wieder. Der hatte seine liebe Not, das Werk durch die Zensur der österreichischen Besatzer zu bringen, und musste deshalb einem Wechsel des Schauplatzes zustimmen.

Bei Katharina Thoma, Hausregisseurin am Theater Dortmund, erfährt der Regent nun eine weitere Verwandlung: Vor uns liegt Österreichs 1914 in Sarajevo ermordeter Thronfolger Franz

Ferdinand. Gleichsam mit Gewalt und auf den letzten Metern biegt Katharina Thomas Version in diese Schlusskurve ein. Der Pagenjunge Oscar erhält Stahlhelm und Uniform, der Chor hält weiße Kreuze in die Höhe, Menetekel des drohenden Massensterbens bei Verdun.

Zwar bringt die Regie bereits im ersten Bild eine Landkarte aus der Zeit nach der Jahrhundertwende ins Spiel. Aber das menschliche Drama zwischen dem etwas zu sinnenfrohen Regenten und seinem treuen Freund Renato, der sich um seine Frau Amelia betrogen wähnt und deshalb zu den Verschwörern überläuft, ist vom historischen Rahmen unabhängig.

Die Koproduktion mit Londons Royal Opera House Covent Garden, von der Dortmunder Theaterleitung voller Stolz als Beweis für das angeblich gewachsene Renommee des Hauses verkündet, gebiert erhebliche Zwänge. Die aus London angereiste Bühnenbildnerin Soutra Gilmoure wuchtet düstere, teils neo-romanische Fassaden auf die Bühne, die erdrückend und stilistisch nicht immer einheitlich wirken. Die etwas altbackene Pracht der Kostüme von Irina Bartels lässt Anpassungen an den britischen Geschmack vermuten.

Welche Möglichkeiten bleiben da der Regie? Katharina Thoma leuchtet das Dreiecksdrama mit psychologisch sicherem Gespür aus und zeigt in den besten Momenten, wie schmal der Grat sein kann zwischen heiterer Maskerade und tödlichem Ernst. Indes bringt die Festlegung auf die Jahre vor 1914 keine Deutungshoheit oder neue Perspektiven, sondern führt nur dazu, die Produktion oft recht staubig aussehen zu lassen.



Die Magierin Ulrica (Anja Jung) liest den Tod aus der Hand von Riccardo (Stefano La Colla). Foto: Thomas M. Jauk/Theater Dortmund)

Musikalisch bietet dieser „Maskenball“ Solides, ohne wahre Pracht oder Eleganz zu entfalten. Susanne Braunsteffer lehnt der Amelia einen kraftvollen Sopran mit Leidenstönen. Mag ihr Porträt einer innerlich zerrissenen Frau auch nicht immer subtile Facetten erfassen, formt sie die Partie doch souverän durch. Stefano La Colla hat als Riccardo weit mehr zu kämpfen. Sein Tenor, der Schmelz durch Forcieren erreicht und schon zu Beginn einige Unausgewogenheiten anklingen lässt, wird zum Finale hin immer angestrengter und steifer. Neben diesen Gästen trumpft Ensemblemitglied Sangmin Lee als sonorer, zunehmend von Gram und Rachegelüsten erschütterter Renato auf. Der Page Oscar (Tamara Weimerich) und die Magierin Ulrica (Anja Jung) bleiben auch stimmlich eher am Rande des Geschehens.

Nach einer Startsaison, in der Dortmunds Generalmusikdirektor Gabriel Feltz häufig einer Liebe für krachende Lautstärken nachgab, sind die Dortmunder Philharmoniker im „Maskenball“ endlich wieder dynamisch differenzierter zu hören. Da gibt es federnde, im Schlussbild auch schäumend-vitale Klänge, atemlos Düsteres, wenn auch wenig psychologische Ausleuchtung. Statt vom Orchester, wird diese von der Lichtregie übernommen (Olaf Winter). Als starkes Plus sind Chor und Extrachor des Theaters

zu nennen, die diesem Maskenball auch stimmlich viel quirligen Elan geben.

Wurde auf dem Deckblatt des Programmhefts womöglich ein Wort vergessen? Acht große Lettern behaupten darauf markig: „Oper lebt“. Nach diesem Abend ist nicht auszuschließen, dass damit Opas Oper gemeint war. Vielleicht ist dies der Grund, warum das erstaunlich jugendlich wirkende Produktionsteam neben viel Beifall einige wütende Buhrufe kassierte.

(Termine, Karten und Informationen: <http://www.theaterdo.de/detail/event/ein-maskenball-un-ballo-in-maschera/>)

Unter Schafen: Die Ruhrtriennale 2014 beginnt mit „De Materie“ von Louis Andriessen

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Schafe unter dem
Zeppelin (Foto:
Wonge
Bergmann/Ruhrtrienn
ale)

Sie muss wirklich gute Augen haben, die Dame in der Reihe hinter uns. Während wir noch rätseln, was für seltsame Gestalten weit hinten aus dem Dunkel auftauchen, aus der Tiefe der 160 Meter langen Kraftzentrale des Landschaftsparks Duisburg-Nord, beginnt sie zu kichern, den Kopf zu schütteln und sich halblaut zu mokieren. Dann entfleucht der wogenden Masse ein verräterischer Laut. „Möööh!“ Heiner Goebbels, Intendant der Ruhrtriennale, treibt als Regisseur der Deutschen Erstaufführung von Louis Andriessens Oper „De Materie“ tatsächlich eine Schafherde über die Bühne.

Eine gefühlte Ewigkeit, in Wahrheit sind es etwa 20 Minuten, sehen wir 100 Schafen aus dem Raum Düsseldorf dabei zu, wie sie durch die monumentale Weite des Raums trappeln. Sie halten sich dicht aneinander, scheinen nach Futter zu suchen, bewegen sich im sanften Schein eines ferngesteuerten Modell-Zeppelins, der über ihren Köpfen schwebt. Allmählich rücken sie vor bis zum Orchestergraben, wo das renommierte „Ensemble Modern“ unter der Leitung von Peter Rundel zwei immergleiche Akkorde wiederholt wie ein narkotisierendes Mantra. Ist dies ein

Traum? Oder ein Albtraum? Ob die Schafe in diesem Moment wohl sehr viel weniger verstehen als wir?

Nichts weniger als das Verhältnis von Geist und Materie wollte der 1939 in Utrecht geborene Komponist Louis Andriessen in seinem vierteiligen, fast zwei Stunden langen Werk thematisieren. Angesichts des theoretischen Sujets bleiben Sänger, Chor und Statisten bei ihm Schattenfiguren, die keine Identifikation erlauben. Sie sind vielmehr Text-Vehikel, Transporteure eines Librettos, das Andriessen aus höchst unterschiedlichen historischen Fragmenten geschaffen hat. Verhandelt werden die niederländische Unabhängigkeitserklärung von 1581, eine Anleitung zum Schiffsbau von 1690, ein philosophisch-naturwissenschaftlicher Essay von 1651, die religiös-erotische Vision einer Nonne aus dem 13. Jahrhundert, ein kunsthistorisches Manifest, eine private Notiz zu Piet Mondrian, ein Gedicht über den Tod, eine Tagebuchaufzeichnung und eine öffentliche Rede von Marie Curie.



Einem historischen Foto nachgestellt ist diese Szene mit Madame Curie (Foto: Wonge Bergmann/Ruhrtriennale)

Das ist zeitweilig ungefähr so aufregend wie gesungener Geometrieunterricht. Wir lernen ungewohntes Schiffsvokabular wie „Kraweelplanke“ und „Balkenweger“, fragen uns aber doch, ob der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Teilen

letztlich mehr ist als eine stramme Behauptung. Denn eine Geschichte verweigert uns das Werk, das seit seiner Uraufführung 1989 in Amsterdam nicht wieder in Szene gesetzt wurde. Zweifel wachsen auch, weil sich der Komponist im Programmheft selbst widerspricht. Während er im Dialog mit Roland Diry vom „Ensemble Modern“ energisch behauptet, das Stück sei „sehr offensichtlich eine Oper“, zitiert ihn sein Landsmann Alcedo Coenen einige Seiten weiter mit den Worten, das Stück habe „mit einer Oper wirklich nichts zu tun.“

Louis Andriessen, Schüler von Kees van Baren und Luciano Berio, schreibt eine Musik, die mit seinen einst verehrten Idolen wie Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez nicht viel gemein hat. „De Materie“ ist stark von Akkorden und Wiederholungen geprägt, dabei aber auch faszinierend vielgestaltig. Sie kann statisch klingen, ermüdend um sich selbst kreisen, aber auch hypnotisierende Klangflächen schaffen. Die Sängerin Evgeniya Sotnikova führt das lange Sopransolo im zweiten Teil in Höhen von ätherischer Schönheit. Wie putzige Stummfilm-Figuren tanzen Gauthier Dedieu und Niklas Taffner zu Boogie-Woogie-Zitaten, die ein unterhaltsames Element in die ansonsten oft recht zähe Materie bringen. Robin Tritschler sinniert mit kraftvollem Tenor über die Teile, aus denen alle Körper zusammengesetzt sind. Dem wie so oft exzellenten „ChorWerk Ruhr“ gelingt das Kunststück, die verschraubten Texte trotz komplexer Rhythmik und Harmonik auf den Punkt zu bringen (Einstudierung: Klaas Stok).



Surreale Schönheit: Evgeniya

Sotnikova intoniert die Vision einer Nonne aus dem 13. Jahrhundert (Foto: Wonge Bergmann/Ruhrtriennale)

Neben dem exzellenten „Ensemble Modern“, das für Andriessens Musik seine ganze Kompetenz in die Waagschale wirft, ist es das vielköpfige Technik-Team, das an diesem Abend den stärksten Beifall erhält (Leitung: Harald Frings). Das kann kaum verwundern, denn Heiner Goebbels hat seiner Vorliebe für weitgehend menschenleere, von Apparaten und Maschinen belebte Bühnenräume freien Lauf gelassen. Er illustriert Andriessens musikalischen Essay mit traumgleichen, surrealen Bildern, deren Magie sich tief ins Gedächtnis brennt (Bühne und Licht: Klaus Grünberg). Lustvoll spielt er mit der monumentalen Größe des Raumes, lässt uns im geheimnisvollen Dunkel kosmische Dimensionen erahnen.

Wie eine Vision tauchen blau schimmernde Zelte auf, geordnet in einer Reihe, die sich im Nichts zu verlieren scheint. Sanft und kühl wie der Mond leuchten die durch den Raum schwebenden Zeppeline. Sternen aus fremden Galaxien gleich flammen die Lichter auf, die zur mittelalterlichen Vision der Nonne an einem künstlichen Himmel erstrahlen. Im Mondrian-Akt treiben monumentale Doppel- und Tripelpendel ihr Spiel. Bunte Quadrate formieren sich in fröhlichem Tanz zu immer neuen Mustern.

Ob die Produktion wirklich zum Nachdenken über die Dialektik von Materie und Spiritualität anregt oder vielmehr dazu einlädt, sich von Klängen und Bildern berauschen zu lassen, lässt sich nicht beantworten. Zweifelsohne aber werden es die mysteriös-gewaltigen Bilder sein, die sich gegen das Vergessen stemmen. Die Schafherde unter dem Zeppelin wird bleiben. Sie und mancher verstohlene Blick auf die Uhr.

(Informationen und Aufführungstermine:
www.ruhrtriennale.de/de/programm/produktionen/louis-andriessen-de-materie)

Ein Maikönig baut Mist: Brittens Oper „Albert Herring“ im Musiktheater Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Maikönig wider Willen:
Albert Herring (Hongjae Lim)
macht neben der gestrengen
Lady Billows (Karen
Ferguson) keine glückliche
Figur. (Foto: Pedro
Malinowski/MiR)

Muttis Liebling soll Maikönig werden. Albert Herring, devoter Kaufmannssohn, keusch mangels Mut und Gelegenheit, wird im englischen Provinznest Loxford wider Willen zur Ikone der Moral erhoben. Das geht natürlich nicht lange gut: auch nicht im Musiktheater Gelsenkirchen, wo sich Benjamin Brittens Anti-Held alsbald mit Lust vom Sockel fallen lässt.

Der komische Dreikäster geriet nachträglich auf den Spielplan, weil die serbische Komponistin Isidora Žebeljan um eine Verschiebung der für den 26. April geplanten Uraufführung ihres Auftragswerks „Simon das Findelkind“ bat. Nicht als beißende Buffa, sondern als milde Parodie auf die puritanischen Sitten im viktorianischen England kehrt „Albert Herring“ nach nunmehr 24 Jahren auf Gelsenkirchens Opernbühne zurück.

Spitzendeckchenmuff zu vermeiden war das erklärte Ziel des österreichischen Schauspielers Thomas Weber-Schallauer, der Brittens Oper hier neu inszeniert. Er setzt auf eine dezente Ironie, die als amüsanter Grundton mitschwingt. Diesen begleiten die lichten und zeitlosen Bühnenbilder (Britta Tönne) und die trefflich charakterisierenden Kostüme (Martina Feldmann) durch kleine, aber feine Akzente. Die Empfangshalle der sittenstrengen Lady Billows gleicht einem Sakralraum. Der Pfarrgarten präsentiert sich als bizarr geschmücktes Wunderland mit grünen Pilzen und Monstergirlanden à la Lochness. In dieser Umgebung führen sich die pompösen Maifeier-Reden und der aufgeplusterte Nationalstolz von allein ad absurdum.

Zuweilen droht das Bühnengeschehen etwas zu nett und harmlos dahin zu plätschern. Aber die Neue Philharmonie Westfalen lässt unter der Leitung des Finnen Valtteri Rauhalammi dann doch keine Langeweile aufkommen. Im Orchestergraben wechselt Brittens Musik so fix und gewandt die Masken, als sei sie der eigentliche Hauptdarsteller. Die Musiker spielen schmiegsam und mit Freude an der Groteske, erfüllen die feinnervige Musik mit erlesenen Spott und filmmusikalischer Plastizität.

Brittens parodistische Anspielungen und Zitate leuchten so schillernd wie janusköpfig auf: Siegfrieds Hornruf, Tristans Vergessenstrunk, Händels königlicher Pomp und Kurt Weills Dreigroschen-Sound dürften manchem Musikfreund das Grinsen ins Gesicht treiben.



Der Tugendbold hat sich betrunken: Albert Herring (Hongjae Lim) hat die Fremdbestimmung satt (Foto: Pedro Malinowski/MiR)

Dazu passt eine geschlossene Ensemble-Leistung, die uns die Parade verschrobener Spießbürger stimmlich punktgenau vorführt. Der Tenor Hongjae Lim verleiht Alberts Sehnsucht nach einem selbstbestimmten Leben lyrisch-feinen Ausdruck, der immer schwärmerischer aufblüht. Hinzu treten die selbstherrliche Lady Billows (Karen Fergurson mit hysterisch angehauchten Koloraturen), ihre Kammerzofe Florence Pike (Almuth Herbst mit eilfertig-bekräftigenden Wiederholungen), die Lehrerin Miss Wordsworth (Alfia Kamalova mit leuchtenden Höhen), Alberts Mutter (Noriko Ogawa-Yatake mit absichtsvoll stupiden Tonleitern), der Dorfpolizist (Dong-Won Seo mit sturen Bassrepetitionen) und weitere Nebenfiguren. Sie alle wirken wie mit feinem Bleistift gezeichnet. Von der „widerlichen Tutti-Wirkung“, die Britten abstieß, ist dieses heitere Kammerspiel meilenweit entfernt.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Informationen und
Aufführungstermine: <http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/AlbertHerring/>)

Vernarbte Seelen: Leoš Janáčeks „Jenufa“ am Musiktheater im Revier

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Das Mutterglück währt nur schrecklich kurz: Jenufa (Petra Schmidt) wiegt ihr unehelich geborenes Kind (Foto: Pedro Malinowski)

Eine Mühle ist weit und breit nicht in Sicht. Das Korn aber türmt sich zu Bergen, rieselt in alle Ritzen, seine Leben spendende Energie unter einer harten Schale verbergend. Aus ihm entspringt in Gelsenkirchens Musiktheater eine wilde Menschentragödie: „Jenufa“, die erste große Oper des Tschechen Leoš Janáček, von Intendant Michael Schulz jetzt neu in Szene gesetzt.

Auf die tragischen Ereignisse um die verbitterte Küsterin, die das uneheliche Kind ihrer Stieftochter Jenufa tötet, wirft Schulz mehr als nur einen nachdenklichen Blick. Analytisch und klar arbeitet er die Rahmenbedingungen heraus, die das

Verbrechen begünstigen, aber auch die zwiespältige Natur der Menschen, in denen Gutes und Böses miteinander kämpft. Die Bühne (Kathrin-Susann Brose) ist dabei von stählernen Gerüsten eingefasst, die mit der unbarmherzigen Rigidität der Dorfgemeinschaft korrespondieren. Die enge Wohnküche der Küsterin, in der Jenufa heimlich ihr Kind zur Welt bringt, gleicht einer Kiste ohne schützendes Dach. Jenufa muss sich in einem Verschlag unter dem Küchenboden verstecken.

Nach ein paar Anlaufschwierigkeiten im ersten Akt lässt Schulz uns im zweiten haarklein miterleben, wie es zur schrecklichen Kurzschlusshandlung der Küsterin kommt. Dabei gelingt ihm eine großartige, beklemmende Verdichtung. Diese abstoßend kalte Frau, die nach dem Kindsmord scheinbar seelenruhig eine Zigarette raucht und dann eine Gans ausnimmt, ist zugleich eine Mutter, die für ihre Ziehtochter eigentlich nur das Beste will. Jenufa, die das Verbrechen ahnt und der Küsterin noch hinterher stürzen will, rüttelt in voller Panik an der verschlossenen Haustür, bevor die Nachricht vom Tod des Kindes sie buchstäblich zu Boden schmettert. Es ist unsagbar jammervoll, ihr beim Zerbrechen zuzusehen.



Die Küsterin (Gudrun Pelker)
wird die schlimmen
Erinnerungen an ihre eigene
Ehehölle nicht los (Foto:
Pedro Malinkowski)

Wovon die Worte schweigen müssen, davon spricht Janáčeks

Musik. Petra Schmidt ist eine wunderbare Jenufa, die darstellerisch große Wucht entwickelt. Ihre Stimme besitzt Wärme, Glut und Zärtlichkeit. Biegsame Koketterie und hochfahrende Spitzen weichen allmählich verschatteten Tönen, aus denen zuletzt nur mehr resignierte Wehmut leuchtet. Die Neue Philharmonie Westfalen, die unter der Leitung von Rasmus Baumann abermals zur Bestform aufläuft, breitet Janáčeks expressive Partitur mit vielen feinen Farben aus, steigert sich aber auch zu ruppiger Wucht.

Vokale Defizite im Ensemble können nicht verschwiegen werden. Lars-Oliver Rühl (Stewa) kämpft immer wieder mit Höhenproblemen, der Charaktertenor von William Saetre (Laca) klingt vom Forte aufwärts dünn und unflexibel. Gudrun Pelker, die sich mit großer Intensität in die Rolle der Küsterin wirft, hat Mühe, dem schneidenden und verhärmten Duktus dieser Frau auch einmal wärmere Farben beizumischen. Sie alle spielen aber mit einem Feuer, das viele Probleme ausglüht. Diese Hingabe bringt uns Menschen nahe, die qualvoll in ihrer Haut gefangen sind: vernarbte Seelen, die kaum mehr an die Liebe glauben, nach der sie sich sehnen. Keiner ist ohne Schuld, aber in allen schlummert der Keim zu einem freieren, besseren Leben.

Es ist Jenufa, in der diese Saat endlich aufgeht. Indem sie vergibt, wächst sie über sich selbst hinaus. An ihrer Seite ringt sich auch Laca zu einer anderen Zukunft durch: „Ich habe das Böse von mir abgetan, weil du mit mir bist.“ Die erschütternde Tragödie endet mit einem Hoffnungsschimmer.

Informationen zum Stück und zu den Terminen unter: <http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/Jenufa/>

(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Entfesselter Meister: Martin Grubinger und das Mahler Chamber Orchestra in Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Der Schlagzeuger Martin Grubinger, geboren im Mai 1983 in Salzburg, ist bekannt für seine Vielseitigkeit und Virtuosität (Foto: Felix Broede)

Das [Mahler Chamber Orchestra](#) ist kein Kammerorchester. Nicht die Besetzungsgröße, die hundert oder mehr Köpfe umfassen kann, sondern das Selbstverständnis der Musiker spiegelt sich im Namen. Das genaue Zuhören, das aufeinander Lauschen, das sie von ihrem Gründervater und Spiritus Rector Claudio Abbado gelernt haben, ist zur prägenden Grundhaltung geworden. Die aus vielen Nationen Europas stammenden Musiker agieren mit einer Aufmerksamkeit, als spielten sie höchstens im Sextett.

Hier, im Konzerthaus Dortmund, finden sich noch fast kindliche

Gesichter in ihren Reihen. Es sind Mitglieder der „MCO Academy“, die am Orchesterzentrum in Dortmund auf das Leben als Berufsmusiker vorbereitet werden. Claudio Abbado hätte diese Weitergabe von Tugenden und Traditionen gewiss gefallen. Ihm, der am 20. Januar in Bologna verstarb, widmet das Mahler Chamber Orchestra jetzt seine Konzerte in Essen, Dortmund und Köln.

Der Ungar Peter Eötvös steht dabei als Komponist und Dirigent im Mittelpunkt. Sein jüngstes Werk „Speaking Drums“ für Schlagwerk und Orchester wird zum überragenden, mit tobender Begeisterung gefeierten Höhepunkt des Abends. Das mag zu gleichen Teilen an der effektvollen Komposition liegen wie auch an Widmungsträger Martin Grubinger, dem Schlagzeug-Wunder aus Salzburg. Er wird vom Publikum bereits wärmstens empfangen, als er vor Beginn der Aufführung noch einmal rasch die Anordnung der Instrumente kontrolliert.

Was dann folgt ist Rausch, Spektakel, Artistik und Ekstase. Sprache vermischt sich in „Speaking Drums“ mit Musik: Der Solist rezitiert während des Spiels lustige Nonsense-Gedichte von Sándor Weöres. Vom staunenden Stammeln über rasendes Sprech-Staccato bis zum markigen Urschrei reicht die Ausdruckspalette, die Grubinger mit nachgerade anarchischer Lust auskostet.

Worauf der sportlich wirkende 30-Jährige gerade herumtrommelt, ist vollkommen egal. Ob er auf Röhrenglocken hämmert, auf Klangblöcke schlägt, am Xylophon wirbelt, die Trommel röhrt, das Tamtam erdröhnen lässt oder das Fell einer Kesselpauke mit bloßen Handflächen traktiert: Alles geschieht mit einer furiosen Begeisterung, einem hundertfünfzigprozentigen Einsatz, der körperlich sichtbar ist und jede Skepsis, jeden Zweifel mit Hurra über den Haufen rennt. In Dortmund kippt unter Grubingers entfesseltem Spiel sogar ein Ständer mit Hi-Hat-Becken von der Bühne. Macht nichts, die Sequenz war zum Glück gerade sowieso zu Ende. Grubinger wirbelt weiter, Virtuose, Clown und asiatischer

Kampfkunst-Meister in Personalunion.



Der Ungar Peter Eötvös ist als Komponist und Dirigent einer der führenden Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit (Foto: Marco Borggreve)

Beinahe wird der weitere Abend darüber zum restlichen Programm degradiert. Das ist schade, denn Eötvös und das Mahler Chamber Orchestra leisten Großes. Sie lassen in den Bläzersinfonien von Igor Strawinsky somnambule Stimmungen auf frühlingshafte Klänge treffen, die geradewegs aus dem heidnischen Russland zu kommen scheinen. Von zitternden Streicher-Tremoli durchwogt, wachsen die „Jeux“ von Claude Debussy zu raffinierter Klangpracht.

An Schmerzgrenzen führt zum Abschluss Olivier Messiaens wuchtiges Orchesterwerk „Chronochromie“. Dissonante Cluster werden in bohrender Lautstärke wiederholt. Durchaus enervierend auch das Chaos der Vogelstimmen, die von 18 Solo-Streichern intoniert werden. Aber die zugleich klare und passionierte Interpretation durch Eötvös und das Orchester machen deutlich, dass es sich bei Messiaens Werk um eine logische Fortschreibung von Debussys „Jeux“ in die Moderne handelt. Obschon vom Publikum schwächer gewürdigt, zählt auch dies zu den Wundern dieses Abends.

(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen. Kommende Höhepunkte im [Konzerthaus hier](#))

Starke Gemeinschaftsleistung: Leonard Bernsteins „On the Town“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Die forsche Taxifahrerin Hildy (Judith Jakob) kutschiert Chip (Michael Dahmen) durch New York
(Foto: Thilo Beu/MiR)

Den Erfolg seines Musicals „West Side Story“ hat Leonard Bernstein in späteren Jahren oft erdrückend gefunden. Er, der gerne als Komponist ernsthafter Werke anerkannt werden wollte, der neben drei Sinfonien noch die „Chichester Psalms“, Lieder, Klavier- und Kammermusik schuf, fühlte sich immer wieder auf seine drei populärsten Werke reduziert.

Zu ihnen zählt neben der „West Side Story“ und „Candide“ sein bereits 1944 uraufgeführter Musical-Erstling „On the Town“:

ein vor Optimismus sprühender Geniestreich eines 26-Jährigen, der in der Verfilmung mit Gene Kelly, Frank Sinatra und Jules Munshin weltberühmt wurde. Drei Matrosen auf Landgang in New York haben in dieser turbulenten Seemannskomödie nur 24 Stunden Zeit, um die Stadt und die große Liebe zu erobern.

Einem lang gehegten Wunsch seines Chefdirigenten Rasmus Baumann folgend, hat das Musiktheater im Revier jetzt alle Kräfte gebündelt, um „On the Town“ zu einem lebensprallen Streifzug durch das New York der 40er Jahre zu gestalten. Gelsenkirchens Hausregisseur Carsten Kirchmeier, neben Kinderopern hier schon für drei Musicalproduktionen verantwortlich, arbeitete dabei Seite an Seite mit Ballettchefin Bridget Breiner, deren Compagnie den Schwung von Bernsteins Musik lustvoll aufgreift und umsetzt.

Die Jagd nach dem Glück spielt sich zwischen monumentalen Überseekoffern ab, die eng gruppiert die Straßenschluchten von Manhattan heraufbeschwören, zuweilen aber auch überraschende Inhalte freigeben. Auf diese sicherlich kostengünstige, aber wirkungsvolle Bühne von Jürgen Kirner zaubert die Kostümabteilung US-amerikanischen Charme, der Nostalgie und Glamour zitiert, das Grelle aber wohltuend meidet (Renée Listerdal). So kommt eine unterhaltsame Typenparade zustande, die das facettenreiche Bild einer vibrierenden Metropole zeichnet.



Umschwärmt: Die „Miss U-Bahn“ Ivy Smith (Julia

Schukowski. Foto: Thilo Beu/MiR)"

Die Premiere gerät vor allem deshalb zum Erfolg, weil Statisten, Chöre, Sänger, Tänzer und Musiker überzeugend an einem Strang ziehen. Dies hilft der Produktion vor der Pause über manch zähflüssigen Dialog hinweg.

Für die starke Gemeinschaftsleistung seien ein paar Namen exemplarisch herausgehoben: Die Matrosen Gabey (Piotr Prochera), Chip (Michael Dahmen) und Ozzie (E. Mark Murphy), die vor jugendlicher Unternehmungslust schier aus ihren Uniformen platzen, die blonde Ivy Smith (Julia Schukowski), die für ihre Gesangsübungen sogar in den Kopfstand geht, die skurrile Anthropologin Claire (Dorin Rahardja mit sicheren Spitzentönen) und die forsche Taxifahrerin Hildy, von Judith Jakob mit quirligem Temperament und auftrumpfender Stimme verkörpert. Die staunenswerte Athletik des Tänzers Joseph Bunn, manch stimmungsvoller Pas de deux und viele liebevoll gezeichnete Nebenfiguren füllen das Porträt der Großstadt mit Farben.

Abermals spielt sich im Orchestergraben unter der Leitung von Rasmus Baumann ein kleines Wunder ab. Vom Beat des Schlagzeugs unterstützt, zelebriert die Neue Philharmonie Westfalen einen Big Band Sound, der sich bis zur Zarathustra-Apotheose steigern kann und doch nie knallig klingt. Noch in den vertracktesten Rhythmuswechseln geht das Orchester geschmeidig mit.

Wirklich aufhorchen lassen die vielen feinen Nuancen, die unter dem Pomp an die Oberfläche steigen. Da gibt es jüdische Anklänge, Orientalismen, Blues-Eintrübungen und feurige Latin-Rhythmen, dass man sich die Ohren reiben möchte. Die Neue Philharmonie Westfalen zeigt uns Leonard Bernstein als musikalisches Chamäleon, das viele Stile adaptieren kann, ohne seinen spezifischen Sound zu verlieren. Inwieweit eine strikte Unterteilung in U- und E-Musik da noch sinnvoll wäre, müssen

sich selbst hart gesottene Klassikfreunde fragen.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Informationen und
Termine: <http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/0nTheTown/>)

Tannhäuser im Christusgewand: Kay Voges inszeniert in Dortmund erstmals eine Oper

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. März 2017



Elisabeth (Christiane Kohl)
und Hermann, Landgraf von
Thüringen (Christian Sist.
Foto: Thomas M. Jauk/Theater
Dortmund)

Venus spült in der Küche Geschirr, während Tannhäuser vor dem Fernseher gammelt. Er trinkt Dosenbier, zappt mit der Fernbedienung durch die vielen Kanäle. Auf Leinwänden flimmert an uns vorbei, was er sieht: Fußball, Wetten dass, Nachrichten, Syrien, der Wetterbericht, Sportschau, noch mehr

Fußball. Tannhäuser hat genug. Er schaltet aus, wendet sich um und macht seinem Überdruss Luft. „Zuviel. Zuviel!“

Es kommt, wie es kommen muss: Richard Wagners *Tannhäuser* reißt sich auch in der neuen Version von Kay Voges vom Venusberg los. Aber Dortmunds Schauspielchef, der sich mit dieser Inszenierung erstmals in die Welt der Oper vorwagt, hat schon in der Ouvertüre ein Feuerwerk an Bildern und Ideen gezündet. Wie so oft, funktioniert das bei ihm über Videoeinspielungen (Daniel Hengst), die er zu Beginn des Stücks fast im Übermaß einsetzt. Indes ist die Bilderflut voller Hintersinn. Sie führt tief in das Spiel um Liebe und Erlösung hinein.

Gleich zu Beginn erblicken wir einen Tannhäuser mit Dornenkrone, ans Kreuz der Medien geschlagen. Aber Voges setzt die Titelfigur keineswegs mit Christus gleich, wie auch Elisabeth nicht einfach Maria ist und Venus nicht Maria Magdalena. Vielmehr schiebt er die Geschichten und Figuren wie zwei Folien übereinander. Er spielt mit den Unschärfen und Übereinstimmungen, die sich daraus ergeben, und spürt der Erlösungsproblematik nach, die Richard Wagner auch in anderen Werken umkreist. Wie in Scorseses Film „Die letzte Versuchung Christi“, den Voges hier zitiert, gibt es für Tannhäuser eine andere Möglichkeit als den Büßertod. Er könnte für immer mit Venus leben und sich weltlichen Genüssen hingeben. Doch Tannhäuser wählt die Pilgerfahrt und nimmt damit großes Leiden auf sich.

Voges, der die Eigenschaft besitzt, sich selbst nicht immer allzu ernst zu nehmen, durchbricht Wagners Weihe durch Momente von Witz und Leichtigkeit. Das Imponiergehabe der schrill gekleideten Wartburg-Sänger, die köstlich ironischen Kontrapunkte beim Aufzug der Festgäste bereiten Vergnügen. Aber nicht alles gelingt. Das erste Wiedersehen von Tannhäuser und Elisabeth wirkt trotz Einsatz der Drehbühne ratlos. Die Romerzählung wird vollkommen statisch vor einer Leinwand gesungen, die Tannhäusers Mimik in quälend langer Super-Slow-Motion zeigt.



Tannhäuser wird erst bedroht, dann verbannt
(Daniel Brenna. Foto: Thomas M. Jauk/Theater Dortmund)

Es ist ein Jammer, dass die Inszenierung musikalisch so schwach beglaubigt wird. Daniel Brenna ringt am Premierenabend schwer mit der Titelpartie. Seine Stimme wird bereits beim Abschied von Venus so rau, dass ein Abbruch der Vorstellung möglich erscheint. Sein Tenor klingt unstet, in der Höhe statisch oder flackernd, in der Romerzählung kurzatmig und deklamatorisch. Die Venus von Hermine May kennt dunkle Mezzo-Flammen, aber auch Schärfen und ein expansives Vibrato. Für den einzigen wahren Lichtblick sorgt Christiane Kohl, die Elisabeth eine helle, leuchtende Sopranstimme mit klarer Diktion verleiht. Auch Christian Sist muss sich als Landgraf von Thüringen nicht verstecken. Gerardo Garciacano singt den Wolfram von Eschenbach steif und gaumig.

Die Dortmunder Philharmoniker spielen unter der Leitung von Gabriel Feltz Töne, ohne Musik zu machen. Sie bringen das Kunststück fertig, der Hallenarie jedes Strahlen und jeden Jubel zu nehmen. Feltz buchstabiert Choräle durch, seine Tempi sind blockhaft, sein Dirigierstil ist blutlos und akademisch. Oft klappert es vernehmlich zwischen Bühne und Orchestergraben. Die Chöre sind von Granville Walker solide einstudiert, verlieren im Fortissimo aber an Klangkultur.

Jammerschade dies, wie gesagt. Was hätte diese Produktion für ein Knaller werden können! Lange nicht mehr hat eine

Dortmunder Premiere so starke und kontroverse Reaktionen hervorgerufen. Heftige Bravorufe und wütende Buhs hielten sich die Waage.

Ob man den neuen Tannhäuser aber nun frech findet oder trashig, verrückt oder vielleicht sogar ein wenig blasphemisch: Respektlosigkeit vor Richard Wagners Werk ist Voges in keiner Weise vorzuwerfen. Eher wird ihm die Fülle seiner Gedanken zum Problem: Er hat sich gründlicher mit dem Stoff auseinander gesetzt als manche, die gerne behaupten, Wagners Willen genau zu kennen.

Sollte darin etwa ein Affront liegen? Wer etwas von Voges Inszenierung haben will, darf weder denkfaul sein noch erstarrt in der eigenen Meinung. Wer aber gerne tiefer blickt wird staunen, was der Opernnovize alles ans Licht holt.

(*Informationen und Termine:*
<http://www.theaterdo.de/detail/event/4134/>)