

Festspiel-Passagen III: Katharina Wagner beleuchtet „Tristan und Isolde“ im Geist der Zeit

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



An der Leiche
Tristans (Stephen
Gould): Isolde
(Evelyn Herlitzius)
und Brangäne
(Christa Mayer).
Foto: Enrico
Nawrath

Von wegen ertrinken und versinken in des Weltatems wehendem All. Katharina Wagner holt „Tristan und Isolde“ ihres Urgroßvaters aus Wellen und Wogen, Düften und Lüften der Metaphysik gnadenlos herunter in das desillusionierende Ergebnis einer Dreiecksgeschichte: König Marke, ein senffarben gekleideter Pate mit Hut und Pelzkragen, zerrt Isolde weg von der Leiche Tristans, stößt sie im Hintergrund aus dem Raum.

Aus der Traum.

Die immer noch junge Wagnerin, demnächst wieder „Alleinherrscherin“ am Grünen Hügel, hat sich in ihrer mit Spannung erwarteten Regiearbeit – die erste seit dem Mainzer „Tiefeland“ 2011 – konsequent allem verweigert, was die Geschichte in jene ahnungsvoll-kunstreligiösen Sphären driften ließe, die Wagnerianer so innig lieben. Passend zitiert das Programmheft aus Thomas Manns „Leiden und Größe Richard Wagners“: „Es gibt kein Christentum, das doch als historisch-atmosphärisch gegeben wäre. Es gibt überhaupt keine Religion. Es gibt keinen Gott, – niemand nennt ihn, ruft ihn an.“ Genau: Es gibt nur diese entsetzliche, unerbittliche, zehrend-sehrende, allgewaltige Liebe.

Man könnte nun, um die „Religion“ zu retten, mit wagnerischem und mit gut christlichem Hintergrund einwenden, dass eben genau diese unbedingte, anarchische Liebe, die den Anderen und nichts sonst im Blick hat, das Göttliche, Transzendente präsent setze. Ist der Gott Jesu Christi nicht der Gott, der von sich behauptet, die Liebe selbst zu sein? Lässt uns nicht die Liebe für den Moment der ekstatischen Vereinigung all-eins werden, untertauchend, verhauchend im wehenden All? Ist dann der Tod nicht alles andere als eine absolute Lebensgrenze, sondern eine transformierende Macht? Nein. Bei Katharina Wagner sind die Wege zur Liebe Labyrinth, die nicht umsonst an Giovanni Battista Piranesis monströse „Carceri“ erinnern, ereignet sich die „Nacht der Liebe“ im grellen Punktlicht der Suchscheinwerfer auf Gefängnismauern, gebiert der Sehnsuchtsschrei der Liebe im dritten Aufzug nur Wahn und Trug im undurchdringlich grauschwarzen Nebel von Kareol.



Souverän geleuchtet:
Reinhard Traub taucht den
ersten Aufzug in ein
beklemmendes Zwielight.
Foto: Enrico Nawrath

Reinhard Traub hat diese hoffnungslosen Bilder souverän ausgeleuchtet – vom schummrigen Chiaroscuro des ersten bis zum stickigen Dampf des dritten. Wenn das Zwielight im ersten Aufzug mehr als Konturen freilegt, schweben vier Personen vor einer an M.C. Escher erinnernden Raumkonstruktion – nur ist deren absurde Logik in willkürlich wirkende Konstellationen von Treppen, Brücken, Gängen und Pfeilern aufgelöst. Isolde ist dem „Eigenholde“ wie eine wilde Megäre auf der Spur, aber Stege fahren weg und unterbrechen Gänge; Treppen, die bisher im Nichts endeten, haben plötzlich Anschluss in begehbaren Raum.

Als die beiden endlich zusammenkommen, ist sofort klar: Ein Liebestrank ist nicht vonnöten, hier herrscht die pur brennende Leidenschaft. Kreisförmig verbinden sich die Arme, das Elixier wird in die Tiefe gekippt. Isolde setzt sich den Brautschleier auf, der sie wie eine Zwangsjacke umschließt; wie von Sinnen zerreißen ihn die beiden dann: Tristans bedachtsam-bedrückte Zurückhaltung verwandelt sich, dem Puls der Musik folgend, in enthemmte Raserei.



Blau, die Farbe der Romantik, in den Kostümen Thomas Kaisers für Tristan (Stephen Gould) und Isolde (Evelyn Herlitzius). Der „Liebestrank“ wird weggeschüttet. Foto: Enrico Nawrath

Für den zweiten Akt konkretisieren die Bühnenbildner Frank Philipp Schlößmann und Matthias Lippert die Dreiecksform: Tiefschwarze Mauern umgrenzen ein Gefängnis, auf ihrer Krone patrouillieren die gelben Gefolgsleute Markes. Sie richten ihre „Zünden“ auf das Paar, das unter eine Zeltplane in einer Ecke die Geborgenheit sucht. Eine „Nacht“, die nur im Wunschdenken existiert: Das Paar schmückt seine Zuflucht mit künstlich leuchtenden Sternchen wie zwei Teenies, die in ihr selbst gebasteltes kleines Paradies flüchten.

Der Ausweg, der sich öffnet, ist ein projizierter: Tristan und Isolde stehen Seit' an Seite und blicken auf ferne, schattenhafte Gestalten am Ende eines Tunnels. Die „Nacht der Liebe“ – eine bloße Vorstellung, ein schwarzes Irrlicht in der ausweglosen Gefangenschaft der Welt. Die Liebenden erkennen

das: An den Metallgerippen, die sie wie eine stählerne Klammer zu umschließen beginnen, reißen sie sich die Arme blutig.

Aber der Tod kommt nicht – den spendet erst Melot mit einem Springmesser. Der Einbruch Markes ist ein Fanal der Brutalität. Von dem milden König mit der balsamischen Stimme ist nur letztere geblieben: Georg Zeppenfeld – er verbrachte seine ersten Bühnenjahre in Münster und Bonn – ist der stimmschönste Sänger des Abends. Sein Monolog ist eine Wohltat, nicht weil er mit Timbre und Stimmführung ästhetische Erwartungen erfüllt, sondern weil er mit den Mitteln des Gesangs seinen Charakter expressiv ausdeutet. Er lässt hinter dem schönen Ton die Heuchelei, die Abgründigkeit des Willens zur Gewalt erkennen.



Szene aus dem
dritten Aufzug.
Foto: Enrico
Nawrath

Tot, alles tot: Die unbehausten Männer, die da zu Beginn des dritten Teils in undurchdringlichem Nebel um eine Leiche kauern, erinnern an die Gruppe der „fremden“ Holländer-Mannen in Katharina Wagners erster Inszenierung in Würzburg 2002. Sie haben Tristan schon mit roten Grablichtern umstellt; das Warten auf ein Schiff zieht sich quälerisch lange hin, die

Englischhorn-Elegien klingen nicht mehr elegisch-bukolisch, sondern depressiv und trauernd.

Tristans Lösung aus dem Kreis des Todes ist nurmehr eine Vision. In magischen Licht-Dreiecken erscheinen ihm Isolden, aber sie sind nicht lebendig: Es sind geisterhafte Gestalten, die bei Berührung zu Staub und Lumpen zerfallen, ins Dunkel stürzen, den Kopf verlieren. Auch Markes Erscheinen trägt irrealer Züge: Unvermittelt knallt grelles Licht auf ein gelbes Dreieck, gebildet aus seinen Leuten. Erschütternd real ist nur das Ende: Der „Liebestod“ dürfte für Isolde ein dauerhaftes Sterben in der giftigen Welt Markes werden, der „sein Weib“ an sich gerissen hat.

Katharina Wagner dekonstruiert radikal und konsequent, was Richard sich noch philosophisch zurechtgemacht hatte: die transzendierende Macht der Liebe, die lösende Macht des Todes. Bei ihr bleibt nicht einmal der Glaube einer säkularisierten Kunstreligion. Die Liebesnacht – ein Pubertätstraum; die Liebesverklärung – eine Elendsprojektion. Das ist Moderne in der Endphase: nicht illusions-, sondern visionslos. Aus der bedrückenden Brutalität herrschender Machtverhältnisse gibt es nicht einmal mehr den Tod als Ausweg. Eine glaubenslose Welt verhärtet in der nihilistischen Macht des Faktischen. Der „Holländer“ Harry Kupfers, vor dreißig Jahren an gleichem Ort, lässt grüßen.



Überragend als König
Marke: Georg
Zeppenfeld. Foto:
Enrico Nawrath

Oblag es also Christian Thielemann wenigstens musikalisch an Traditionen anzuknüpfen, die Transzendentalität des „Tristan“ wenigstens musikalisch zu retten? Mitnichten. Zwar liegen Welten zwischen der analytischen Auffassung, die etwa sein zum Antipoden hochstilisierter Kollege Kirill Petrenko vertritt, und Thielemanns sinnlich-gelöst fließender, großbogiger Interpretation. Aber der neue „Musikdirektor“ Bayreuths spielt nicht einfach die Rolle des „deutschen Kapellmeisters“ nach. Die Jahrzehnte, die ihn von Furtwängler und Knappertsbusch trennen, sind vernehmbar: Das Bayreuther Festspielorchester klingt frei, schlank und strömend, selbst die großen Aufschwünge rauschen nicht bassdonnernd über die Sänger hinweg.

Thielemann arbeitet am Detail, sorgt für rhythmische Präzision und für genaue Phrasierungen – etwa bei den Bläsern des Beginns des zweiten Aufzugs. Aber er hat auch eine Tendenz zum Weichzeichnen: Die fiebrige Ekstase des dritten Aufzugs war im letzten Bayreuther „Tristan“ bei Peter Schneider entschiedener, schutzloser zu erleben.

Auch Thielemanns Hang zur schönen Stelle fordert wieder ihren Tribut, wenn er das Tempo verlangsamt, um einen Übergang, einen pastos sinnlichen Augenblick, ein harmonisches Raffinesselement auszustellen. Sicher, damit markiert er musikalisch wichtige Momente – aber manchmal bedarf es schon Thielemann'schen Tiefblicks in die Partitur, um den Verdacht der Willkür zu entkräften. Die „Buhs“, die ihm am Premierenabend entgegenschallten, hatten wohl andere Gründe als die der Leistung des Dirigenten Thielemann. Vielleicht mag als Hinweis genügen, dass sein Parkplatz mit dem hübschen Schild „Reserviert für Musikdirektor C. Thielemann“ und dem berühmten Porsche drauf ein vor der Vorstellung viel fotografiertes Motiv war.



Immer wieder gern fotografiert: Der Parkplatz mit dem Schild „Reserviert für Musikdirektor C. Thielemann“. Foto: Werner Häußner

Wagners Oper als eine Herausforderung zu bezeichnen, ist für die Sänger alles andere als ein Gemeinplatz: Vor der Uraufführung in München vor 150 Jahren, galt sie als

unsingbar. Der plötzliche Tod des Tristan, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, galt lange als Beleg für die „mörderische“ Rolle – der jene der Isolde nicht nachsteht. So ist das Publikum in der Regel gewillt, jede auch noch so unvollkommene Darbietung mit dankbarem Beifall zu bedenken. Anders ist etwa der Jubel für Evelyn Herlitzius wohl kaum zu erklären: Ihre Isolde macht im Temperament der Attacke, in der wuchtigen Entschlossenheit des Spielens, in der mörderischen, gellenden Anstrengung der Töne nur annähernd wett, was ihr an Schliff und Schmelz fehlt. Ihr Vibrato ist das einer dramatischen Stimme in der Endphase, wie schon ihre „Isolde“ am Aalto-Theater in Essen 2013 nahegelegt hatte. Ihre Artikulation lässt weite Teile des Textes in der Sinuskurve kaum fokussierter Töne verschwinden. Das Publikum raste: Was zählt, ist die Exaltation, das unmittelbar theatrale Ereignis, nicht mehr die Kunst des formvollendeten Singens. Der überragende Georg Zeppenfeld erhielt nicht annähernd so viel Beifall.

Christa Mayer hielt sich als Brangäne tapfer und mit großem Ton neben den Eruptionen der Herlitzius. Ihr Profil bleibt im Konzept Katharina Wagners randständig: Ihre gehemmte Zerknirschung im dritten und ihre verzweifelte Sorge im ersten Aufzug sind deutlich ausinszeniert, lassen sie dennoch nicht aus dem Schatten einer Nebenfigur heraustreten.

Stephen Goulds Tristan dürfte momentan schwer zu übertreffen sein. Die Ökonomie des Krafteinsatzes, die gelöst gesungenen Momente des Elegischen und des Innerlichen, die klug disponierten Ausbrüche des dritten Aufzugs sind eine Klasse für sich. Iain Patersons rustikaler Bassbariton passt zu einem Kurwenal, der salutierend sein Bekenntnis zu Tristan hinausruft.

Raimund Nolte als schlangenhaft-eleganter Melot, Tansel Akzeybek – der „Nemorino“ des Jahres 2014 am Aalto – überzeugt als sicherer Hirt und als Steuermann. Kay Stieffermann – der Wuppertaler „Holländer“ – als handfester Steuermann ergänzt das Ensemble mit markanter Stimme.



Als Hirt und Junger Seemann in Bayreuth: der „Nemorino“ des Jahres 2014 am Aalto-Theater Essen, Tansel Akzeybek. Foto: Enrico Nawrath

Was in Bayreuth ausblieb, ist die Sensation. Kein Skandal, keine Empörung, keine revolutionärer Umsturz der Tristan-Rezeptionsgeschichte. Was sich einstellte, ist viel mehr: Katharina Wagner und ihr Team verbinden eine durchdachte, wirkungsvolle Bildsprache mit einem tragfähigen Konzept jenseits genialisch daherkommender Ausflüsse dekonstruktivistischer Ideologien, assoziativ arbeitenden Material-Fetischismus' oder privatmythologischer Verstiegenheit. Der „Tristan“ ist eben eine zeitlose Geschichte, die soeben in Bayreuth im Geist der Zeit beleuchtet wird.

Am Freitag, 7. August, wird die Inszenierung Katharina Wagners live aus dem Bayreuther Festspielhaus in viele Kinos in Deutschland, Österreich und der Schweiz live übertragen. Beginn ist um 16 Uhr, ab 15.45 Uhr gibt es ein Vorprogramm.

Info über die Kinos in der Region:

<http://www.wagner-im-kino.de/land/deutschland/de-NW>

Der Bayerische Rundfunk bringt auf BR Klassik die Übertragung als Live-Stream am 7. August ab 16 Uhr. Aus rechtlichen Gründen ist dieses Angebot nur in Deutschland verfügbar. Der Videostream ist bis 31.12.2015 nachzuschauen.

Info:

www.br.de/radio/br-klassik/themen/bayreuther-festspiele-br-sendungen100.html

Am Samstag, 8. August, 20.15 Uhr, wird „Tristan und Isolde“ in 3sat gezeigt.

Info: <http://www.3sat.de/page/?source=/musik/182785/index.html>

Festspiel-Passagen II (München): Die Gruberova zehrt nur noch vom früheren Glanz

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Die Mechanismen der Macht

lassen kein Erbarmen zu: In Donizettis „Roberto Devereux“ ist Elisabetta (Edita Gruberova) eine Gefangene. Foto: Wilfried Hösl

Eine der üblichen Dreiecksbeziehungen? Nicht ganz: In Gaetano Donizettis „Roberto Devereux“ muss eigentlich von einem „Viereck“ gesprochen werden, denn Sara, das eigentliche Opfer der unheilvollen Konstellation, wird von ihrem Mann Nottingham aufrichtig geliebt – und diese Liebe, verbunden mit gekränkter Ehre, ist für das nachtschwarze Ende dieser immer noch unterschätzten Oper entscheidend, die jetzt bei den Opernfestspielen in München mit Edita Gruberova als Königin Elisabeth I. von England im Spielplan stand.

Aber auch zwischen den anderen Personen geht es nicht um die schwärmerische, romantische Liebe: Die Königin, einsam den Zwängen der Macht und des Hofes ausgeliefert, sehnt sich nach jemandem, dem sie vertrauen, bei dem sie Mensch sein darf. Dem Grafen von Essex, Roberto Devereux, auch historisch eine schillernde Figur, wurde einst seine Liebe durch die Politik genommen. Er ist kein Zyniker der Macht, sondern eher ein charmanter Charismatiker, dem das Glück gewogen war – und den jetzt seine Fortune verlassen hat. Mit Elisabetta verbinden ihn eine zu hingabevoller Freundschaft abgekühlte erotische Anziehung, der Reiz der Macht und eine joviale Vertrautheit mit einer Spur zu wenig Respekt. Sage nochmal jemand, Belcanto-Oper habe nichts mit dem wirklichen Leben zu tun ...

Donizetti und sein Librettist Salvatore Cammarano destillieren das historische Sujet aus der Regierungszeit Elisabeths I. zu einer knapp und schlagkräftig gefassten fiktiven Geschichte über die heillose Geworfenheit von Menschen in eine Welt, in der das Kalkül der Macht selbst dem zaghaften Widerschein von Liebe eine kranke Farbe gibt.

Ein pessimistisches Nachtstück. Donizetti gibt ihm – manchmal möchte man meinen in ironischer Absicht – zum Teil den leichten, beweglichen Ton des Rossini'schen Idioms. Umso beklemmender schlagen die Momente aufs Gemüt, in denen Donizetti das expressive Spektrum einer emotional geladenen musikalischen Sprache einsetzt: Im Duett zwischen Sara und dem Herzog von Nottingham klingen schon die Racheschwüre von Verdis „Rigoletto“ auf.



Ein Vorhof der Hölle: Herbert Murauers Bühne – hier im Finale von „Roberto Devereux“. Foto: Wilfried Hösl

In seiner Münchner Inszenierung behaupten Christof Loy und sein Bühnen- und Kostümbildner Herbert Murauer die Gegenwartigkeit des Werks. Das funktioniert in der Führung des Chores und der Personen nicht mehr so eindrucksvoll präzise wie bei der Premiere vor elf Jahren; auch die szenischen Chiffren sind nicht mehr so punktgenau gesetzt. Murauers unpersönlich gestaltete Lobby scheint noch dunkler und dunstiger geworden zu sein: ein unheimlicher Unort.

Aber immer noch bewegt sich der Star des Abends, Edita Gruberova, mit der ihr eigenen szenischen Präsenz in diesem Höllenvorhof. Ihr Selbstbewusstsein, gestützt von einem Margaret-Thatcher-Kostüm, kippt rasch: Im dritten Akt schleppt sie sich nur noch wie automatisch über die Bühne, selbst im

Stürzen stößt ihr Flehen nach einer menschlichen Regung nur auf Gleichgültigkeit. Sara, die „Rivalin“, erreicht sie nicht einmal mehr kriechend für eine Geste der Versöhnung. Ein immer noch wirkmächtiges Bild existenzieller Verlorenheit.

„Roberto Devereux“ ist seit der Premiere der Pachterhof der Gruberova, die 2004 die weibliche Hauptrolle mit fulminantem Feuer kreierte hatte. Das ist schade, denn es verstellt den Blick auf den Wert der Oper und rückt sie in die Nähe des „Primadonnen-Vehikels“. Und die Staatsoper tut implizit so, als gäbe es außer der Slowakin niemanden, der diese Partie auf adäquatem Niveau singen könnte. Dabei hat der umjubelte Abend während der Münchner Opernfestspiele erneut erbarmungslos offenbart, dass sich Edita Gruberova inzwischen heillos übernimmt. Die einstige Königin des Belcanto verrät den „schönen Gesang“ an die Reste einer Stimme, die ihren einstigen Glanz nur noch ahnen lässt.

Gutes Singen ist keine Geschmacksfrage

Warum tut sie sich das an? Warum wirft sie sich mit allen Mitteln, die ihr Technikreste und Erfahrungsschätze verfügbar machen, einem Publikum vor, das zu Recht ihre Lebensleistung bejubelt, das sich aber auch gierig auf den Star stürzt und sich am Mythos von einst sattfrisst? Es mag für diese Unfähigkeit, würdig Abschied zu nehmen, ganz prosaische Gründe geben; einer der poetischen wäre, dass Edita Gruberova einfach die Rampe braucht, den Glanz des Lichts, den Jubel ihrer Fans. Verständlich, aber auch traurig.

Und nein: Singen ist keine Geschmacksfrage und die technische Gestaltung einer Rolle kein Willkürakt. Wer das behauptet, verrät jede Tradition des Belcanto und diskreditiert alle die Sängerinnen und Sänger, die sich mit Hingabe und Beharrlichkeit bemüht haben und bemühen, Technik, Stil und Ausdrucksvermögen gleichgewichtig auszubilden.

Es wäre jetzt müßig, ein Buchhaltungsverfahren zu eröffnen

über all die unscharf intonierten Töne der Gruberova, über ihre gezogenen Höhen oder ihre mühevoll platzierten Piani, über Tempo-Willkür oder unstete Tonbildung. Unstreitig ist: Sie hat eine intime Kenntnis der Rollen, die sie gestaltet. Sie schöpft aus einem immensen Vorrat an Erfahrungen, an Gestaltungswissen. Aber sie hat – Fluch der Zeitlichkeit des Menschen – nicht mehr die natürlichen und die technischen Voraussetzungen, um Partien wie die der Elisabetta zu erfüllen.



Der Bariton Franco Vassallo. Im Herbst singt er in München Amonasro („Aida“) und die Titelrolle in „Rigoletto“. Foto: Bayerische Staatsoper München

Man mag das in Zeiten, in denen lyrische Mezzosoprane sich eine „Norma“ historisch informiert zurechtstutzen, für unerheblich halten. Man mag den Wandel in der Gesangskultur, der in allen Generationen stattgefunden hat, gleichgültig hinnehmen. Man mag unter dem Vorzeichen postmodernen Pluralismus' Gruberovas mühsames Abbilden einer Rolle für eine

akzeptable Alternative halten. Anything goes. Aber all diese Wege müssen eines aushalten: Sie müssen sich der Kritik stellen. Und die kann im Falle Gruberovas bei allem Wohlwollen nur dann über die eklatanten Defizite weghören, wenn sie sich die Gegenwart im Glanz der Vergangenheit vergoldet.

Auch diese Kritik ist in die Primadonnen-Falle geraten, nur diesmal aus gutem Grund. Ungerecht ist das gegenüber denen, die in diesem „Roberto Devereux“ Beachtliches, ja sogar Hervorragendes geleistet haben. Der Bariton Franco Vassallo zum Beispiel, der als Herzog von Nottingham eine sorgfältig gebildete, schön timbrierte und zu expressiver Schattierung fähige Stimme zeigt. Sonia Ganassi, die ihre Sara zwar eher mit veristischer Wucht als mit stilistischem Schliff anlegt, aber die entsetzliche Hilflosigkeit ihrer aussichtslosen Lage berührend vermittelt. Alexey Dolgov, der seit seinem Auftritt in Rossinis „Tancredi“ in Berlin (2012) eine Karriere im Westen aufbaut und für Roberto einen kräftigen, manchmal etwas unsicher positionierten, eher robusten als feinsinnigen Tenor mitbringt.

Francesco Petrozzi (Lord Cecil), Goran Jurić (Sir Gualtiero), Andrea Borghini (Page) und Philipp Moschitz (Giacomo) ergänzten das Ensemble; der Chor der Bayerischen Staatsoper unter Stellario Fagione hatte mit den empfindlichen Piano-Momenten keine Probleme. Das routiniert aufspielende Orchester leitete Friedrich Haider, der seiner Dame auf der Bühne noch in jedem metrischen und rhythmischen Manierismus eine zuverlässige Stütze war.

Edita Gruberova wird in München im April 2016 dreimal, bei den Opernfestspielen einmal am 13. Juli 2016 die Titelrolle in Donizettis „Lucrezia Borgia“ singen. Info: www.staatsoper.de

„Ein Stück von sich schenken“: Zum 75. Geburtstag der Sängerin Helen Donath

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015

Sie war nie die strahlende Diva, aber auch nie ein schüchternes Mauerblümchen; sondern stets eine Sängerin, die mit Stimme und Karriere verantwortungsvoll und vorsichtig umgegangen ist. Und so kommt es, dass Helen Donath am heutigen 10. Juli ihren 75. Geburtstag feiern kann und nach wie vor singt. Bis gestern stand sie als Mrs. Grose in Robert Carsens Inszenierung von Benjamin Brittens „The Turn of the Screw“ auf der Bühne des Wiesbadener Staatstheaters.

Eine Rolle, die sie im Frühjahr auch in Köln gesungen hat, wo ihre Laufbahn vor 53 Jahren begonnen hatte. Die Texanerin Helen Janette Erwin, geboren in Corpus Christi, bekam 1962 ihr erstes europäisches Engagement am Kölner Opernstudio. Damals hatte die 22jährige jedoch schon eine lange Ausbildung hinter sich.



Helen Donath
(Foto: Wikipedia
Commons/DEDB –
Lizenz:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Begonnen hat alles, so erzählte sie einst August Everding in einer seiner berühmten „da capo“-Sendungen, mit dem Film „The great Caruso“ von 1951. Helen wollte singen wie Mario Lanza im Film und eignete sich die Tenor-Arien an. Als sie 14 war, gastierte George London in ihrer Heimatstadt – und sie nahm sich ein Herz und sang ihm „Vesti la giubba“ vor – das ergreifende Solo des Canio aus Ruggiero Leoncavallo „Pagliacci“. London muss ziemlich irritiert gewesen sein: Er fragte das Mädchen, was für ein Stimmfach sie denn sei, und Helen antwortete, ziemlich hilflos, mit einem Begriff, den sie vom Programmheft von Londons Konzert abgeschaut hatte: „I am a lady baritone“.

Eine derart exotische Stimme wurde Helen Donath zwar nicht – aber sie entwickelte sich zu einer der führenden lyrischen Sopransängerinnen, vornehmlich im deutschen Fach. Eine Position, der ihr 40 Jahre lang nur wenige streitig machten. George London übrigens traf sie in Köln wieder – auf der

Bühne: Er sang in Wieland Wagners „Ring“-Inszenierung den Wotan, sie die zweite Rheintochter. Lange blieb sie nicht in Köln; Rollen wie Liú in Puccinis „Turandot“ oder Micaëla in Bizets „Carmen“ waren nicht das Richtige für die junge Stimme, die unter der Obhut von Londons Lehrerin Paola Novikova behutsam reifen sollte.

In Hannover debütierte sie 1963 in Mozarts „Zauberflöte“ als Pamina – eine Rolle, die für ihre Laufbahn prägend werden sollte. Schon ein Jahr später stellte sie sich mit dem sensiblen Porträt einer gefühlvoll-selbstbewussten jungen Frau bei den Salzburger Festspielen vor.

Mozart sollte ein ständiger Begleiter ihrer Sängerlaufbahn werden: Pamina, Susanna und Zerlina, auch Donna Anna, aber erst im Jahr 2000 Despina („Così fan tutte“). Dazu die Sopranpartien in den großen Messen. Donaths Zerlina am Aalto-Theater Essen, die sie in der „Don Giovanni“-Inszenierung von Stefan Herheim zuletzt 2011 gesungen hat, ist in lebendiger Erinnerung: Zerlina als ältere Dame mit Rollator, stimmlich aber jung geblieben und immer noch mit dem hellen, optimistischen Ton, der Helen Donaths anmutigen, feintönigen, stets leuchtend präsent geführten Sopran in ihren Glanzzeiten ausgezeichnet hat.

Hannover wurde auch in anderer Hinsicht bedeutend für die junge Sängerin: Hier lernte sie den Kapellmeister Klaus Donath kennen. Es war „eine Liebe auf den ersten Blick“, sagte sie später. Vor 50 Jahren heirateten die beiden – zum Geburtstag kann also auch Goldene Hochzeit gefeiert werden. Donath half seiner jungen Frau, die Karriere umsichtig aufzubauen. Vor allem aber lernte sie – die in Köln gerade einmal ein paar deutsche Wörter wie „Sauerkraut“ kannte – den Umgang mit der Sprache. Die Texanerin spricht völlig akzentfrei und mit einer Grammatik, um die sie mancher deutschstämmige Gymnasiast beneiden dürfte.

Bei Mozart, aber auch im Liedgesang und in moderner Musik

kommt Helen Donath ihr Sprachgefühl zupass: Das Wort steht für sie im Vordergrund. Beim Lernen einer Rolle sei es „das Allererste, dem Text nachzugehen und zu fragen: Was möchte ich ausdrücken?“. Für sie ist es „absolut notwendig, dass das Publikum begreift, was ich ihm im gesungenen Wort vermitteln möchte“. Wer ihre Aufnahmen hört – sie hat wohl mehr als 100 Schallplatten und CDs gemacht –, kann diese Position nachvollziehen: Donath bleibt bei der Artikulation der Texte kompromisslos.

Das zeichnet nicht nur ihre Mozart- und Strauss-Aufnahmen aus. Helen Donath hat sich nicht um neue Musik und nicht um seltene Partien gedrückt. In Köln sang sie in Boris Blachers verschwundener Version des „Romeo und Julia“-Stoffs. In Hannover in Werner Egks ebenso vergessener „Verlobung in San Domingo“. Sie war Luise in Hans Werner Henzes damals brandneuer Oper „Der junge Lord“, sang später auch in Ernst Kreneks „Karl V.“ und in Hans Pfitzners „Palestrina“. Vor neuer Musik hat sie keine Angst: Wer mit Mozart umgehen kann, kann alles singen, ist ihr Bekenntnis. Und mit fortschreitendem technischem Verstehen habe sie auch aktuelle Musik für sich entdeckt – von Aribert Reimann bis John Corigliano.



Helen Donath (rechts)

als Mrs. Grose in der
Wiesbadener
Aufführungsserie von
Benjamin Britten's „The
Turn of the Screw“ in
einer für Wien
entstandenen
Inszenierung von Robert
Carsen. Foto: Karl-Bernd
Karwasz / Hessisches
Staatstheater Wiesbaden

1967 wechselte sie an die Bayerische Staatsoper München, wo sie in den Folgejahren eine glanzvolle Karriere entfaltete. Sie sang unter George Solti die Sophie im „Rosenkavalier“; Herbert von Karajan holte sie 1970 für seine „Meistersinger“-Aufnahme als Eva. Karajan, so erzählt Donath, wollte keine erwachsene Stimme, sondern ein „Evchen“, naiv, jung und frisch. Erst 16 Jahre nach der Aufnahme hat sie die Partie auf der Bühne gesungen – später unter anderem in Wien und unter Colin Davis in Leipzig.

Als Helen Donath 1970 ihren ersten Münchner Liederabend gab, schwärmte der Kritiker Karl Schumann von „Geschmack und Intelligenz“ und von ihren edelsten vokalen Qualitäten. Ein Urteil, das sich in zahlreichen Lied- und Oratorienaufnahmen nachprüfen lässt. Mit Farbe und Attacke hält sich Helen Donath zurück; vokale Glut oder gar veristische Exaltation sind ihre Sache nicht. Dafür entwickelt sie dramatische Miniaturen aus der Welt des Liedes ganz aus dem Wort und aus der Leuchtkraft eines unbeschädigten Timbres. Auch ihren Strauss-Partien kommt die Sorgfalt in der Formung des Wortes entgegen. In Essen war das zu erleben, als Helen Donath erstmals die Aithra in der „Ägyptischen Helena“ sang, einer Partie, mit der sie 2003 auch in Salzburg großen Erfolg hatte.

Ihre internationalen Engagements führten sie an alle großen

Opernhäuser, von London über Mailand und Zürich bis Paris. An der Metropolitan Opera debütierte sie erst 1991 als Marcelline in Beethovens „Fidelio“. In Detroit sang sie die Marschallin im „Rosenkavalier“ mit ihrem Mann Klaus am Pult und in der Regie ihres Sohnes Alexander Donath. An der Wiener Staatsoper debütierte sie 1973 als Pamina und Zerlina, später sang sie auch Sophie, Meistersinger-Eva und zuletzt 2006 Despina in Mozarts „Cosí fan tutte“. Nicht vergessen werden sollten die Operetten, in denen Helen Donath stets geschmackvolle Rollenporträts gestaltet hat.

Helen Donath singt nach wie vor, gibt aber auch Meisterkurse, um ihren reichen Erfahrungsschatz an die junge Generation weiterzugeben. Beim Singen komme es darauf an, die Stimme reifen zu lassen, sagt sie. Mit Sorge sieht sie, wie junge Menschen heute um des schnellen Erfolges willen unfertig auf den Bühnen verschlissen werden. „Das Wichtigste beim Singen ist, ein Stück von sich zu schenken“ – diese Botschaft liegt ihr am Herzen.

Am 23. Oktober 2015 gibt Helen Donath gemeinsam mit ihrem Mann Klaus Donath einen Liederabend in der Düsseldorfer Oper, wo sie wieder einen Meisterkurs mit dem Opernstudio hält. Der Titel des Abends: „Ein glückliches Sängerleben“.

Der Triumph des Absurden: Bohuslav Martinůs „Julietta“ an der Oper Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Der Dschungel als Bild für die undurchdringlich überwucherte Grenze von Sein und Schein. Kurt Streit (Michel) und Juanita Lascarro (Julietta) in der Frankfurter Neuinszenierung von Bohuslav Martinus „Julietta“. Foto: Barbara Aumüller

Traum oder Realität? Erinnerung oder Fiktion? Tatsache oder Vorstellung? Fragen, die nicht so einfach zu beantworten sind, wenn man in eine Stadt kommt, in der alle Bewohner ihre Erinnerung verloren haben. In der Vergangenheit nicht existiert. In der Geschichte synthetisch wird, nicht zu unterscheiden von bloßer Erfindung oder gar verkaufter Erinnerung. Bohuslav Martinus' Oper „Juliette ou La Clé des songes“ greift im Gewand des Surrealen, des Traumes, ein erkenntnistheoretisches Problem auf, über das wohl schon jeder einmal nachgedacht hat.

Ist das, was wir sehen und erleben, eigentlich „real“? Oder spielt uns der „Lügengeist“ René Descartes' eine Realität vor, die der Wirklichkeit nicht entspricht? Ist unser Leben ein Traum in einem Traum, wie Edgar Allan Poe sinnierte? Für den Skeptiker Descartes war die untrügliche Wahrheit, die des Menschen Vernunft erst möglich macht, die Voraussetzung der menschlichen Freiheit. Und die Evidenz Gottes die

Voraussetzung dafür, der eigenen Vernunft zu vertrauen und damit in die Lage zu kommen, defizitäre Systeme und die eigene Begrenztheit zu kritisieren. Doch unsere Weltsicht schwankt zwischen naiver Vergötterung der Empirie („Ich glaube nur, was ich sehe“) und ratloser Auflösung jeglicher Gewissheit. Im Zeitalter eines radikalen Skeptizismus sticht der Gottes-Trumpf nicht mehr.

Die Frage nach Fiktion oder Realität stellt sich mit neuer Schärfe, angefacht noch durch eine populäres Denken durchziehende Form der Dekonstruktion, die keinen (Erkenntnis-)Stein mehr auf dem anderen lassen will. Für Jacques Derrida waren selbst Tod und Leben nicht unabänderlich – aus der Dekonstruktion ihres Gegensatzes entsteht das Gespenstische als neues Modell des Werdens der Welt. Da kommen uns Romantik und Surrealismus Hand in Hand entgegen und grinsen uns an ob unserer verzweifelten Versuche, beständige Ordnungen in der Welt zu finden, die wir – als letzten Ausweg – vielleicht noch im Hedonismus, Narzissmus oder der universalen Geltung des Ökonomischen entdecken.

Plötzlich stößt eine vergessene Oper auf gesteigertes Interesse

Kein Wunder also, dass Martinůs 1938 uraufgeführte und danach für zwei Jahrzehnte verschwundene Oper plötzlich ins Zentrum des Interesses rückt. 1959, nach der Wiesbadener deutschen Erstaufführung, war die Zeit dafür noch nicht reif; auch 2002 blieb die vorzügliche Wiederentdeckung in Bregenz ohne nennenswertes Echo, obwohl die Produktion auch in Paris gezeigt wurde. Jetzt, auf einmal, explodieren die Neuinszenierungen: Bremen, Zürich, Frankfurt; in der nächsten Spielzeit verlässt gar Daniel Barenboim sein wagnerisches Elysium, um in Berlin für Martinůs Werk zum Taktstock zu greifen.



Den Menschen fehlt das Gedächtnis: Geschichte schrumpft für sie auf einen Augenblick; dennoch gieren sie nach Erinnerungen. Szene aus der Frankfurter „Julietta“-Inszenierung Florentine Kleppers. Foto: Barbara Aumüller

Offenbar fasziniert die feine Grenze zwischen Illusion und Realität, auf der „alles Reale fiktiv erscheint und alle Fiktionen die Gestalt von Realität haben“, wie Martinů im Vorwort seines Klavierauszugs zu „Julietta“ (1947) formuliert. Ein weiteres Beispiel dafür, dass lange vergessene Opern plötzlich unglaubliche aktuelle Relevanz erhalten und mit Macht ins Repertoire drängen. In ihrer Frankfurter Inszenierung spitzt Florentine Klepper diesen Gegensatz zu – nicht zuletzt mit Hilfe des grellen, aber irgendwie künstlich wirkenden Realismus der Bühne von Boris Kudlička und der Kostüme Adriane Westerbarkeys.

In einer Hotelhalle – Beherbergungsbetriebe und fünfziger Jahre scheinen momentan bei Bühnenbildnern hoch im Kurs – bewegt sich eine quirlig bunte Gesellschaft. Dem Buchhändler Michel, der in die „kleine Stadt am Meer“ hineinstolpert, fallen die merkwürdigen Kleinigkeiten zunächst ebenso wenig auf wie dem mit dem detailreichen Realismus der Figuren beschäftigten Betrachter. Erst als ein kleiner Araber (die

quirilige Nina Tarandek) behauptet, das gesuchte Hotel „du Navigateur“ existiere überhaupt nicht, erst als ein Mann mit Hut bekräftigt, er besitze einen Dampfer und ihn als Modell in einer wassergefüllten Plastiktüte vorweist, dämmert die Erkenntnis, in dieser Stadt könne es nicht mit rechten Dingen zugehen.

Michel, auf der Suche nach einer jungen Frau mit einer bezaubernden Stimme namens Julietta, muss erkennen: Die Menschen können sich an nichts erinnern, was länger als zehn Minuten zurückliegt. Es ist der Beginn einer Serie skurriler Begegnungen und Situationen. Was nie geschehen scheint, wird wiedererkannt, was soeben geschehen scheint, ist vergessen. Michel gelingt es nicht, aus der realen Irrealität dieses Welt-Gespinstes zu entkommen: Ob der Schuss, den er auf Julietta abfeuert, getroffen hat, werden er und wir nie erfahren ...



Kurt Streit (Michel) und Juanita Lascarro (Julietta) in der Frankfurter Erstaufführung von Bohuslav Martinus „Julietta“. Foto: Barbara Aumüller

Im dritten Akt finden wir einen Bürokraten am Amte, der Träume verwaltet und zuteilt. Aber Martinus Libretto setzt noch eins drauf, zieht noch eine Ebene des Surrealen ein: Alle auftretenden Personen – ein vom Wilden Westen schwärmender

Hotelboy, ein trauriger Obdachloser, ein begehrtlicher Sträfling – sprechen von „Julietta“: Aus der einen Geliebten wird die Frau in vielen Facetten. Ihre Stimme aus der Ferne führt Michel wieder auf die Reise. Er entkommt, genau wie der Traumverwalter – Michael McCown als vertrocknetes Subjekt – vorhergesagt hat, der geschlossenen Anstalt der Träume nicht.

Während in der letzten Spielzeit in [Bremen](#) Johanna Pfau und John Fulljames von Anfang an eine unbehaglich surreale Atmosphäre präsent setzten und zunehmend verdichteten, spielen Klepper und Kudlička mit dem zum Schein mutierenden realistischen Sein. Was logisch und stringent wirkt, verkrümmt sich allmählich in die aufgehobene Logik einer bedrohlichen Welt jenseits selbstverständlicher Kausalgesetze.

Was anfangs nur skurril wirkt, wird beängstigend, spätestens, wenn auf einer zweiten Ebene der Bühne graue, gesichtslose Gestalten wie Schlafwandler unfasslichen Zielen entgegenschwanken. In dem Moment, in dem sich die adrette exotische Bepflanzung eines Lichthofs als Dschungel in die Halle hineinschiebt, bricht die Illusion von Realität endgültig im Licht ungeheurerer Verrückung.

Zwischen rezitierendem Deklamieren und arioser Entfaltung

Für die Darsteller ist „Julietta“ eine doppelte Herausforderung: Sie müssen szenisch die skurrile Aktion in naturalistischen Habitus kleiden, der im Detail ständig Elemente eines bizarren Traums streift. Und sie sind in Martinůs Musik mit einem Spektrum zwischen Sprechen, musikalischem Rezitieren, Sprechgesang und arioser Entfaltung konfrontiert. In diesen Momenten bewährt sich wieder einmal die Frankfurter Ensemblepflege: Beau Gibson, Boris Grappe, Andreas Bauer, Magnus Baldvinsson, Judita Nagyová, Marta Herman und Maria Pantiukhova aus dem Opernstudio füllen in mehreren Rollen selbst peripher auftauchende Gestalten mit intensiver Präsenz.

Kurt Streit in der fordernden Partie des Michel agiert szenisch zu steif, um die zunehmende Verstörung deutlich zu machen. Stimmlich ist Streits ausgezeichnete Artikulation hervorzuheben, im Klang bleibt der Tenor allerdings oft fest und grell. Juanita Lascarro konkretisiert sich als Julietta aus der Erinnerung zum idealtypischen Weib mit warm-verführerischem Ton, um zum Schluss nur noch als – von Vibrato gefährdete – Stimme verortbar zu sein.



Frankfurts GMD
Sebastian Weigle.
Foto Monika
Rittershaus

Das Wunder von Frankfurt ereignet sich im Orchester: Sebastian Weigle poliert Martinůs vielgestaltige Partitur zu einem funkelnden Edelstein erlesenster Klänge. Dem Hörer geht es wie der Figuren auf der Bühne: Er meint sich ständig, an etwas zu erinnern, was im nächsten Moment verflogen ist: die süffige Melodik Puccinis oder die perkussiven, querständigen Akkorde Strawinskys, die schwebende Lyrik Debussys oder die schwerblütigen Knalleffekte Skrjabins, der freche Ton des Schlagers oder die Melancholie eines Akkordeon-Chansons. Böhmischer Glanz oder Reibungen á la Erik Satie, trockener Humor á la Darius Milhaud oder die exotische Raffinesse eines

Vincent d'Indy – das alles amalgamiert Martinů in einem elaborierten Reichtum, dessen facettenreicher Klang unter den Händen Weigles im Frankfurter Orchester blüht und hämmert, schwärmt und tanzt, raunt und fließt.

Es gab viele großartige Abende mit Sebastian Weigle, von Wagner bis Humperdinck und Strauss, aber die makellose Martinů-Premiere ragt heraus. Ein Glück, dass man von der Produktion eine CD erwarten darf. Und ein Glück, dass Martinůs Oper mit diesem Frankfurter Ereignis – hoffentlich – endgültig im Repertoire angekommen ist. Jetzt wäre es angebracht, den Komponisten nicht nur über „Julietta“ und seine bekanntere „Griechische Passion“ – in der nächsten Spielzeit am Essener Aalto-Theater – zu definieren, sondern sich auf Entdeckungstour zu begeben. Tipp für Spielplan-Macher: Die Filmoper „Die drei Wünsche“, 2002 in Augsburg vorzüglich, aber folgenlos inszeniert, harret einer Wieder-Entdeckung.

Aufführungen von „Julietta“ in dieser Spielzeit an der Oper Frankfurt noch am 8. und 13. Juli.

Im „Bockenheimer Depot“ sind gleichzeitig drei Einakter Martinůs zu sehen: „Messertränen“, „Zweimal Alexander“ und „Komödie auf der Brücke“. Termine am 6., 9., 10., 12., 15., 16. und 17. Juli.

Info: www.oper-frankfurt.de

**Plötzlich Chef – Dirigent
Kirill Petrenko wird neuer**

Leiter der Berliner Philharmoniker

geschrieben von Martin Schrahn | 6. August 2015



Kirill Petrenko wird der neue Chefdirigent der Berliner Philharmoniker.
Foto: Wilfried Hoesl

Geht doch! Da haben sich die Berliner Philharmoniker still und heimlich noch einmal zusammengesetzt, angeblich nur gute zwei Stündchen beraten, und zack, einen neuen Chefdirigenten aus dem Hut gezaubert. Kirill Petrenko heißt der Glückliche, gleichermaßen Publikumsliebbling in München (Staatsoper) und bei den Bayreuther Festspielen. Die Überraschung daran ist, dass sich das deutsche Vorzeigeeorchester plötzlich, nach der schweren Nichtgeburt im Mai, so zügig auf ihn einigen konnte, „mit großer Mehrheit“.

Petrenko wurde 1972 im russischen Omsk geboren. In Vorarlberg, dann Wien studierte er, dort auch begann er seine Dirigentenkarriere, an der Volksoper. Das war 1997, zwei Jahre später schaffte er den Sprung als Chefdirigent ans Meininger Theater. Dort brachte er, unter Intendanz und Regie von Christine Mielitz (2002 bis 2010 Chefin der Dortmunder Oper), Richard Wagners „Ring“ heraus. Gespielt wurde das Mammutwerk an vier Abenden hintereinander – ein echter Coup.

Für Petrenko war's der Beginn eines steilen Aufstiegs, der ihn 2002 an die Komische Oper Berlin und 2013, nach mehrjähriger freier Tätigkeit, an die Münchner Staatsoper führte. Dort läuft sein Vertrag 2018 aus, dann verlässt auch Simon Rattle die Berliner Philharmoniker. Gleichwohl muss über die Einzelheiten von Petrenkos Amtszeit an der Spree noch beraten werden. Und aus München kam prompt das Signal, man werde dem Maestro eine Verlängerung anbieten. Im Zweifel heißt das also: Der Dirigent wird wechselnd auf zwei Hochzeiten tanzen.

Zuzutrauen ist es ihm allemal. Petrenko gilt als ruhiger, konzentrierter Arbeiter, der noch an kleinsten Ausdrucksnuancen feilt, als Analytiker, aber auch als Vollblutmusiker mit Bauchgefühl. Was er in die Hand nimmt, vergoldet sich oft zu berauschendstem Klang, bleibt aber stets durchhörbar. Petrenkos Münchner Dirigate gelten als Ereignisse und seine Deutung des „Ring“ in Bayreuth hat vor allem deshalb höchstes Lob erhalten, weil er dem Orchester allerfeinste kammermusikalische Klarheit entlocken konnte. Ähnliches war übrigens bereits 2011 während der Triennale staunend zu erfahren: Petrenko interpretierte mit den Duisburger Philharmonikern Wagners „Tristan“. Ein Jahr später wiederum gestaltete er im Konzerthaus Dortmund mit der Staatskapelle Dresden eine wunderbare Rachmaninow-Zeitinsel.

Alles in Butter, so scheint's, und die versammelte Weltpresse jubiliert. Seltsam nur, dass die Kundigen vor dem ersten Wahlversuch im Mai zuerst mit den Namen Christian Thielemann und Andris Nelsons jonglierten, Petrenko indes irgendwie aus dem Blickfeld geriet. Merkwürdig auch, dass die Berliner Philharmoniker zunächst peinlich patzten, dann aber jemanden wie Phönix aus der Asche emporzaubern. Doch offenbar ist es nun für niemanden mehr ein Problem, dass zunächst kein Kandidat, also auch Petrenko, mehr als 50 Prozent der Stimmen für sich verbuchen konnte. Die Frage, wie groß die Mehrheit diesmal war, bleibt ohne Antwort. Nun ja: Orchester sind vor allem eins, ein Sammelbecken lauter Diven.

Dennoch: Er würde es am liebsten umarmen, hat Petrenko nach seiner Wahl spontan verkündet, aber auch, dass seine Gefühlslage zwischen Euphorie, Ehrfurcht, ja Zweifel schwanke. Kein Wunder bei einem Chefposten, der mit Namen wie Furtwängler, Karajan oder Abbado behaftet ist. Hinzu kommt, dass Petrenko in erster Linie ein Mann der Oper ist. Interessant werden dürfte darüberhinaus, wie sich der medienscheue, schweigsame Maestro zu einem Orchester stellt, das die Öffentlichkeit im Internet oder mit Education-Projekten offensiv sucht. Und wie hält er's mit der Moderne? Wir sind gespannt.

Nixen im Badezuber – Dvoráks Oper „Rusalka“ findet in Essen den Weg in die Psychiatrie

geschrieben von Martin Schrahn | 6. August 2015



Szene aus der
Anstalt. Rusalka
(Sandra Janusaite)
besingt den Mond,
der bloß eine OP-
Lampe ist. Foto:
Bettina Stöß

Da bringt die junge Braut ihren Zukünftigen um. Weil sie den schlimmen Finger im erotischen Techtelmechtel mit einer anderen erwischt hat. Für ihn war das eine Art Flucht: weg von einem Wesen, das ebenso faszinierend wie rätselhaft ist, spröde und stumm wie ein Fisch, hin zu einer richtigen Frau.

Derartiges kommt in den besten Familien vor. Selbst in jenen der vorletzten Jahrhundertwende, im großbürgerlichen Gefüge des Fin de Siècle. Zu jener Zeit also, als Sigmund Freud die „Traumdeutung“ herausbrachte und Antonin Dvorák seine Märchenoper „Rusalka“ komponierte. Und so hat die niederländische Regisseurin Lotte de Beer eins und eins zusammengezählt: Im Essener Aalto-Theater zeigt sie uns eine Nixe unter freudscher Beobachtung – im klinisch kühlen Ambiente, mit Anstaltsbadewannen und Gewölbezellen, nicht zu vergessen die berühmte Couch des Analytikers.

Klapse statt irrlichterndes Dasein ist das Los dieser Rusalka. Die Geschichte wird dabei gewissermaßen von hinten aufgerollt, vom Tod des Prinzen und ihrer Internierung aus – die einleitende Szenerie zu Dvoráks Vorspiel macht es deutlich. Dieser dramaturgische Kniff ist wohl auch erforderlich, um die Doppelung von Märchenzeit und Therapiezeit zu verstehen. Hilfreich wäre im übrigen ein Hinweis im Programmbüchlein gewesen, auf eine Schrift Freuds aus dem Jahr 1913, „Märchenstoffe in Träumen“. Oft nämlich verknüpften seine Patientinnen Erinnerungen und Träume mit dem Durchleben von Märchen.

Nun also: Die Nixen necken den Wassermann im Badezuber,

Rusalka beklagt in der Wanne nebenan ihr seelenloses Dasein. Die Hexe Jezibaba rauscht nicht als schmutzdeliges Hutzelnweibchen heran, sondern gibt sich rauchend mondän im dicken Pelz. Die Menschwerdung Rusalkas gleicht einem Beschneidungsritus. Im übrigen gilt: Wer schön sein will, muss leiden – und stumm bleiben wie ein Fisch. Entsprechend herzig die Begegnung mit dem Prinzen, ein Tändeln zweier Backfische, ein Fremdeln zweier Zagender. Zuletzt aber doch: Küsse der Leidenschaft.



Wie die Backfische:
Zärtliche Begegnung zwischen
Rusalka (Sandra Januskaite)
und dem Prinzen (Ladislav
Elgr). Foto: Bettina Stöß

Was so intim klingt, ist auf der Riesenbühne des Aalto gleichwohl angenehm proportioniert in Szene gesetzt. Das eingespielte Duo Clement&Sanou schafft Atmosphäre durch Farbe, stellt die feine Festgesellschaft im 2. Akt aufs Podest, während unten Rusalka angstvoll deren patriarchalische Riten beobachtet, wuchtet Badewannen in den Raum oder kerkert die Nixe im mächtigen Gummizellengewölbe ein. Manches wirkt gelungen, anderes aber gehörig plakativ. Wie denn auch die Regie immerhin in sich schlüssig ist. Die Frage, die bleibt, ist eher grundsätzlicher Art: Ob nicht manche Frauenfigur der Opernliteratur sich neuerdings beständig der Psychoanalyse aussetzen muss.

Eines aber ist gewiss: Mit Sandra Janusaite hören und sehen wir eine Rusalka, die sich die Seele aus dem Leib spielt und singt. Fast körperlos, fahl und verhangen klingt zunächst ihr Mondlied, dann aber trägt ein dramatisch-emphatischer Sehnsuchtston ihre Empfindung. Die Stimme mag in der Mittellage etwas spröde wirken, gleichwohl verfügt die Sopranistin über Farbreichtum sowie flammende Verzweiflungsgröße. Und wenn sie sich, im Angesicht des untreuen Prinzen auf die Beine schlägt, als Symbol ihres fluchbeladenen Daseins, wenn sie im Zellengewölbe in ihrer Zwangsjacke dahinleidet, dann ist das gleichermaßen mitreißend wie anrührend. Bis ihr Dr. Freud eine Spritze geben lässt – sie sinkt hernieder, ob schlafend oder sterbend oder im Wagnerschen Sinne erlöst, bleibt unserer Fantasie überlassen.



Bitteres Ende in der Gummizelle. Foto: Bettina Stöß

Dagegen wirken alle anderen Akteure beinahe blass. Ladislav Elgr verleiht dem Prinzen zwar ein kultiviertes tenorales Timbre, wirkt in hoher Lage aber leicht nervös und lässt mitunter Eleganz vermissen. Markant Almas Svilpa als ewig mahnender und klagender Wassermann, nur bedingt verschlagen die Hexe der Lindsay Ammann.

Das eigentliche Wunder des Abends spielt sich ohnehin im Orchestergraben ab. Mit Tomás Netopil am Pult zaubern die Essener Philharmoniker die Idiomatik von Dvoráks Musik aufs

Schönste herbei. Sie spinnen silberhelle Melodiefäden, geben der Dramatik, die schon auf Janáceks Realismus verweist, kantiges Gewicht, ohne zu überzeichnen. Und alles Böhmisches-Musikantische hält sich im Rahmen. Nichts von Verharmlosung eines bis dato immer noch unterschätzten Komponisten.

Noch einige Termine im Juni. www.aalto-musiktheater.de

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

Trauriger Mond und lustiger Urwald: Ballett am Rhein lässt das Barometer steigen

geschrieben von Eva Schmidt | 6. August 2015



Foto: Gert Weigelt/Ballett am Rhein

Erst scheint nur ein kleiner, fahler Mond in die Szenerie hinein, in der sich die Tänzer des Ballett am Rhein zu Skrjabins Sonate Nr. 6 bewegen: Melancholisch klingt diese

Musik und dazu entwickelt sich ein Liebesdrama zwischen zwei Männern (Marcos Menha und Chidozie Nzerem), in das sich immer wieder andere Tänzer einmischen und so das Beziehungsgefüge noch störanfälliger machen.

Die Uraufführung unter dem Titel „Verwundert seyn – zu sehn“, kreiert von Martin Schläpfer für Düsseldorf und Duisburg, wird von dem Pianisten Denys Proshayev live am Klavier begleitet und lässt tatsächlich beinahe so etwas wie Weltuntergangsstimmung aufkommen. Denn wie in Lars von Triers Katastrophenfilm „Melancholia“ wird der kleine Mond im Laufe des Stückes zu einem immer größeren Planeten, der am Ende fast den ganzen Bühnenhintergrund einnimmt. Wird er mit der Erde kollidieren und die Menschheit auslöschen?

Die Tänzer wiederum scheinen dies gar nicht wahrzunehmen, so verstrickt sind sie in ihre Beziehungsgeflechte. Frauen versuchen, die mal innige, mal gewalttätige Variante der Männerliebe zu stören, zu heilen, zu sprengen. Zustände von Einsamkeit und Schmerz wechseln mit solchen von Trost und Hingabe. Musikalisch hellt sich die Stimmung mit Liszts „Le bal de Berne“ etwas auf und mündet dann mit Skrjabins Sonate Nr. 10 wieder in den undurchdringlichen Mysterien des Weltalls.



Foto: Gert Weigelt/Ballett am Rhein

Ungleich heiterer beginnt der zweite Teil des Abends unter der Überschrift „Moves“, was auch die bunten Trikots der Tänzer anzeigen. Und doch ist Jerome Robbins Choreographie von 1959 ungewöhnlich, weil sie eines der wenigen Ballette ohne Musikbegleitung ist. Der Grund war profan, wurde doch der Komponist Aaron Copland mit der Musik nicht rechtzeitig fertig, also machte Robbins aus der Not eine Tugend und ließ sie einfach weg.

So knarzen die Sitze im Opernhaus, das Publikum hustet und die Füße der Tänzer scharren über den Boden. Die Geräusche des Tanzes entwickeln dabei aber einen ganz eigenen Rhythmus und die Bewegungssprache der Tänzer ist derart fesselnd, dass man nach einiger Zeit vergisst, dass etwas fehlt. Hier spricht der Tanz tatsächlich für sich selbst!



Foto: Gert Weigelt/Ballett am Rhein

Der letzte Teil des Abends bildet dann eine Synthese. Hier gehören Musik und Tanz zusammen und Lebensfreude ist auch mit dabei. „Ein Wald, ein See“ heißt die Choreographie von Martin Schläpfer aus 2006, die damals in Mainz uraufgeführt wurde.

Der Wald klingt dabei eher nach einem Urwald, obwohl eine Eule über der Szene sitzt. Doch Instrumente wie Fajara, Wassertrommel oder Darabuka erzeugen beschwingte Klänge, die

die Assoziation an südlichere Breitengrade hervorrufen.

Die Tänzer können ihrem Temperament freien Lauf lassen; sie zeigen nicht nur Natur, sie sind es: Manche Bewegungen wirken, als kräusele sich das Ensemble wie Wasser, andere erinnern an das Gebaren von Tieren. Es ist Raum für traumhafte Soli, leidenschaftliche Pas de deux und kraftvolle Sequenzen in der Gruppe. So steigt das Barometer dieses Tanzabends von melancholisch bis beschwingt stetig an und entlässt einen heiter in die Nacht.

Karten und Termine:

www.ballettamrhein.de

Versuchung und Glorie des Martyriums: „Mord in der Kathedrale“ von Pizzetti in Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Eine Paraderolle für einen großen Darsteller: Thomas Becket in Ildebrando Pizzettis „Murder in the Cathedral“ ist in Frankfurt der Bass John Tomlinson. Als Iwan Sussanin und Daland kehrt er 2015/16 nach Frankfurt zurück. Foto: Monika Rittershaus

„Murder in the Cathedral“ des heute kaum mehr bekannten italienischen Komponisten Ildebrando Pizzetti ist eines der ehrgeizigen Projekte, die unter der Intendanz von Bernd Loebe die Frankfurter Oper auszeichnen.

In dieser Spielzeit etwa gehörten dazu die glänzend durchdachte Inszenierung von Carl Maria von Webers „Euryanthe“ durch Johannes Erath oder die tief bewegende Aufführung von Mieczyslaw Weinbergs „Die Passagierin“. Nun hat Frankfurt das eklektische Werk um die Ermordung des Erzbischofs Thomas

Becket, einer der Höhepunkte der Spielzeit 2010/11, wieder aufgenommen – und wieder mit John Tomlinson in der Hauptrolle.

Pizzettis neunzigminütige Oper nach dem gleichnamigen Drama von T.S. Eliot, 1958 am Teatro alla Scala in Mailand uraufgeführt, verschwand schnell aus den Spielplänen, ungeachtet gelegentlicher Aufführungen in Italien.

Für das zum Ideendrama und Mysterienspiel neigende Werk Pizzettis hat Regisseur Keith Warner im Bühnenbild von Tilo Steffens auf jeglichen Historismus verzichtet. Ein düsterer, in den Hintergrund gestreckter Raum erinnert an eine muffige Lagerhalle. Die Kostüme Julia Müers sind im Zweiten Weltkrieg verortet: Knickerbocker für die Ritter, Uniformen für die Chorführerinnen. Thomas Becket, der sich eine die Bühne diagonal durchschneidende Gangway heruntertastet, wirkt wie ein Flüchtling: Hut und schwarzer Mantel, Köfferchen, weißer Vollbart. Niemand außer ihm trägt einen Namen – das zeigt schon, dass es in diesem Stück ausschließlich um ihn geht.

Der Außenseiter, der aus dem Exil zurückkehrt und der herrschenden Macht im Wege steht: Warner säkularisiert die Figur Becketts, zeigt nicht den Erzbischof von Canterbury im Konflikt mit dem König, sondern einen Reisenden, der ein Jude im Zweiten Weltkrieg sein könnte – oder einer der Millionen, die heute zur Flucht gezwungen werden.

Die Regie konzentriert sich auf den geistigen Konflikt, den Becket durchstehen muss, und der schließlich im Martyrium endet. Auf ihn bezogen ist die bilder- und bewegungsreich gefüllte Bühne, bei der Warner und Steffens nicht vor einem symbolgeladenen Realismus zurückschrecken, wie er etwa der neuesten gegenständlichen Malerei eigen ist: Ein gewaltiger Corpus des Gekreuzigten löst sich vom Kreuz und wird in Teile zerschlagen.

Der Versucher, der Becket den Traum vom Ruhm des Märtyrers eingibt, kommt als Antichrist, wirft ihm das Kreuz zu: „Geh‘

vorwärts bis ans Ende“. Zwischen Realität, Wahn und Traum sieht der Erzbischof seinen Doppelgänger, sein eigenes Grab, seine Beerdigung. Im Hintergrund schlägt ein riesiges, blutiges Herz, als der „Dies irae“ eintritt und Becket von den vier Rittern ermordet wird.



Magischer Realismus: Szene aus der Inszenierung von Keith Warner. Foto: Monika Rittershaus

Dass aus dem Stück keine platte Märtyrerstory wird, ist Geoffrey Dunns Adaption des Eliot-Textes geschuldet: Thomas Becket, ehemaliger Freund und Lordkanzler König Heinrichs II., ist hier kein lauterer Kämpfer für das Gute. Er ist stolz auf seine Tugend, hochfahrend, kompromisslos, hart und unnahbar. Weltlichen Verlockungen trotzt er ohne Probleme. Doch als der Verführer ihn an die „Glorie nach dem Tode“ erinnert, wird er sich der ausweglosen inneren Verfahrenheit bewusst: Gibt es überhaupt einen Weg, der nicht zur Verdammnis im Hochmut führt? Hätte er als Märtyrer wirklich „alles Wollen von sich geworfen“?

Der Konflikt löst sich nicht restlos. Als Becket gegen dringenden Rat die Tore der Kirche öffnen lässt, weil diese auch ihren Feinden offen stehen müssen, ermöglicht er den Mördern den Zutritt. Nimmt er den Tod in Kauf um des Ruhmes des Martyriums willen? Sieht er darin das letzte politische Instrument, das ihm bleibt, um gegen den anmaßenden Einfluss

der weltlichen Macht auf die Kirche zu kämpfen? Oder überlässt er sich und sein Schicksal ganz dem Willen und der Lenkung Gottes?



Einsamer Flüchtling: John Tomlinson in der Oper „Murder in the Cathedral“ in Frankfurt. Foto: Monika Rittershaus

Mit John Tomlinson, dem einst viel gerühmten Bayreuther Wotan, hat Frankfurt die Reihe der großen Bässe weitergeführt, die den Thomas Becket verkörperten: Hans Hotter in Wien, Nicola Rossi-Lemeni in Mailand. Tomlinson durchdringt die Rolle als Schauspieler vollkommen, als Sänger mit vibratorreicher Mühe, rauen Stellen und gefährdeten Höhen.

Die Chorführerinnen Britta Stallmeister und Katharina Magiera werden mit den dramatischen Momenten an ihre Grenzen geführt und retten sich mit einer Tour de force. Wieder glänzend studiert und präsent auch im Spiel: der Chor und Kinderchor der Frankfurter Oper unter Tilman Michael und Markus Ehmann.

Das Orchester leitet Karsten Januschke mit viel Einsatz. Die dunklen Farben, archaisierenden Harmonien, lastenden Klangflächen und grellen Entladungen rückt er eher in Richtung eines süffigen Verismus', der die spröden Reibungen in Pizzettis Musik nicht betont. Das Ende zieht eine Moral fast wie im „Don Giovanni“, nur ist sie hier an Zynismus kaum zu

übertreffen: Die Täter rechtfertigen sich. Schuld am Tode Becketts sei dieser selbst, hätte er doch seinen Mördern aus dem Weg gehen können. Außerdem habe man aus Liebe zu Vaterland und König gehandelt. Wer da etwa an Putins schwurbelige Ukraine-Erklärungen denkt, dürfte so falsch nicht assoziieren.

Nur noch eine Vorstellung am Freitag, 8. Mai; an zwei weiteren ursprünglich geplanten Terminen wird der Nachfrage wegen nun „La Bohème“ gespielt: www.oper-frankfurt.de

Dem Schauspiel droht eine Zwangspause – Dortmunder Theater präsentiert Programm

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 6. August 2015



Weiterhin im Programm des Schauspiels: „Häuptling Abendwind und die Kassierer“. Szene mit (v.l.) Wolfgang Wendland, Mitch Maestro und Uwe Rohbeck

(Foto: Theater
Dortmund/Birgit Hupfeld)

Schauspiel-Chef Kay Voges wirkte etwas angeschlagen. Nicht sein Tag: Auf dem Weg zur Spielplan-Pressekonferenz des Theaters Dortmund hatte ihn die Polizei angehalten, wegen Fahrens ohne Gurt. Deshalb war er auch etwas zu spät gekommen.

Das dickere Problem des Intendanten indes hat nichts mit dem Führen von Kraftfahrzeugen zu tun. Wie es aussieht, stehen er und sein 16-köpfiges Ensemble ab dem 20. März 2016 ohne Theater da, zumindest ohne Großes Haus. Ab dann nämlich werden die Werkstätten im Haus grundlegend renoviert, ist der Zuschauersaal blockiert.

Sechs Monate ohne Garantie

Mit der Spielzeit 2016/2017 kommt es dann noch ärger: Dann ist nämlich auch das Studio dicht, und wann das Große Haus in Spätsommer/Herbst 2016 wieder verfügbar sein wird, steht in den Sternen. Wer schon einmal mit Bauvorhaben zu tun hatte, weiß um die Unsicherheit planerischer Zeithorizonte. Dauert die Werkstättenrenovierung also länger als die veranschlagten sechs Monate, geht auch in der Saison 2016/2017 erstmal gar nichts im Großen Haus.



Weiterhin im Programm ist das Ballett „Zauberberg“ von Xin Peng Wang (Foto: Theater Dortmund/Bettina Stöß/Stage

Picture)

Umbaupläne waren bekannt

Nun ist das alles nicht neu. Schon vor einem Jahr, ebenfalls anlässlich der Spielplanvorstellungen, hatte Bettina Pesch als Geschäftsführende Direktorin die Renovierung der Werkstätten angekündigt. Es gab auch, seitens der Stadt in Sonderheit durch Kulturdezernent Jörg Stüdemann, Vorstöße zur Ersatzraumbeschaffung.

Doch weder im ehemaligen SAT.1-Studio am Phoenixsee noch im Gebäude des (mittlerweile verzogenen) Ostwall-Museums lassen sich aus verschiedenen Gründen Spielstätten realisieren. Zudem sind im Etat des Schauspiels keine Umzugskosten eingepreist, so daß jetzt keiner so genau weiß, wie es weitergehen soll.

Alles nur Show

Muß der Intendant mit einer „temporären Spartenschließung“ rechnen, sozusagen seine Leute nach Hause schicken? „Das Klima im Ensemble und bei den Mitarbeitern ist sehr beunruhigt“, berichtet Kay Voges. Sein Spielplan ist denn auch, der Sachlage geschuldet, zum Ende hin noch etwas unfertig.

Doch am Anfang wird geklotzt. Am 23. August spielt das komplette Ensemble mit, wenn „Die Show“ über die Bühne geht. Das „Millionenspiel um Leben und Tod“ (Untertitel), geschrieben von Voges, Anne-Kathrin Schulz und Alexander Kerlin, nimmt auf den gleichnamigen TV-Klassiker von Tom Toelle und Wolfgang Menge aus dem Jahr 1970 ebenso Bezug wie auf den aktuellen Wahn der Casting- und Container-Shows, und ist natürlich selber eine Mega-Show, die spannend zu werden verspricht.

Heiner Müller und Sylvester Stallone

Das Berliner „Zentrum für politische Schönheit“ wagt in „2099“ den Blick zurück auf unsere Jetztzeit und erzählt dem

Publikum, wie alles weiterging, Jörg Buttgerit, dem Haus als „Splatter-Kultregisseur“ treu verbunden, steuert, inspiriert vom Film „Der Exorzist“, seine Studioproduktion „Besessen“ bei. Erwähnt seien noch „RAMBO plusminus ZEMENT“ – Heiner Müller meets Sylvester Stallone in einem „Live-Film“ von Klaus Gehre – und „Das Maschinengewehr Gottes“, eine Kriminal-Burleske von Wenzel Storch, dem Katholizismus-Geschädigten aus dem Wigwam.

Etwas einsam schaut aus all dem neumodernen Premieren-Material Becketts „Glückliche Tage“ als einziger Klassiker hervor. Das Programm wirkt hochgradig spannend, auch wenn keinem alles gefallen wird. Bleibt also zu hoffen, daß die Dortmunder Schauspielerinnen und Schauspieler ihr Programm auch spielen können, im Schauspielhaus und anderswo.



„Jesus Christ Superstar“ von Andrew Lloyd Webber bleibt im Spielplan der Oper. Im Bild Alexander Klaws als Jesus (Foto: Theater Dortmund/Björn Hickmann/Stage Picture)

Paul Wallfisch geht

Ach, eins noch, der Intendant hätte es angesichts der prekären Raumsituation fast zu sagen vergessen: Obermusikus Paul Wallfisch verläßt Schauspielhaus und Dortmund und kehrt nach

New York zurück.

Wechseln wir zur Oper, von der Intendant Jens-Daniel Herzog freudig zu berichten weiß, daß die Auslastung die 80-Prozent-Marke in der letzten Spielzeit deutlich übersprungen hat.

Zu den Schwergewichten unter den Premieren zählen hier Richard Wagners „Tristan und Isolde“ (Regie Herzog, musikalische Leitung Generalmusikdirektor Gabriel Feltz) oder auch Benjamin Brittens Oper „Peter Grimes“, für die der renommierte Regisseur Tilman Knabe gewonnen werden konnte.

Auffällig unter den Premieren ist neben Verdis „La Traviata“ und Händels „Rinaldo“ ein Musical-Dreiklang aus Cole Porters Klassiker „Kiss me, Kate“, dem Repertoire-Dauerbrenner „Jesus Christ Superstar“ und dem 2009 uraufgeführten Broadway-Rockmusical „Next to normal“ von Tom Kitt und Brian Yorkey. Gleichsam drei Musical-Epochen kommen also nacheinander auf die Bühne, Herzog hält eine solche Schwerpunktsetzung beim angloamerikanischen Musical für erfolgversprechend und trendgemäß.

Roxy ist weg

Indes ist Paul Abrahams Fußball-Operette „Roxy und ihr Wunderteam“ vom Dortmunder Spielplan verschwunden, ein Werk aus dem deutschsprachigen Repertoire der 30er Jahre nicht im Angebot. Der Trend zur Neu- oder Wiederentdeckung von Operetten verfemter Künstler, zumal des Juden Paul Abraham, der wesentlich von der Berliner Komischen Oper und ihrem sendungsbewußten Intendanten Barrie Kosky ausgeht, hat in Dortmund offenbar keinen langen Nachhall ausgelöst.

Aber „Der Rosenkavalier“ ist unsterblich! 1966 erklang Richard Strauss' „Komödie für Musik“ zur Eröffnung des Opernhauses, am 12. März 2016 erklingt sie wieder, denn dann wird Dortmunds größte Spielstätte 50.

Im Ballett wagt sich Xin Peng Wang an eine Choreographie für

„Faust“, Untertitel „Die Geburt der Gnade“. Kollege Benjamin Millepied stellt Tschaikowskys „Nußknacker“ auf die Bretter. „Drei Farben: Tanz“ und „Zauberberg“ werden wiederaufgenommen, im September 2015 und im Juni 2016 ist Internationale Ballettgala Nr. XXII und XXIII.

Musik für Charlie Chaplin

Die Dortmunder Philharmoniker und ihr Chef Gabriel Feltz wissen von allen Künstlern wohl am genauesten, was in der nächsten Saison gespielt wird. Die Programme der zehn philharmonischen Konzerte unter dem Rubrum „liebes_gefühls_rausch“ stehen fest, ebenso jene der Konzertreihen „Wiener Klassik“ und „Sonderkonzerte“, der Kammerkonzerte, Babykonzerte, Kinderkonzerte und Familienkonzerte.

Kraftvoll arbeiten sich die Musiker durch das klassische Repertoire, unterstützt von etlichen stattlichen Chören. Eine Ausnahme bildet das 2. Sonderkonzert am 29. (Schaltjahr!) Februar 2016. Da sorgt Gabriel Feltz nämlich für den Soundtrack zu Charlie Chaplins Stummfilm-Klassiker „City Lights – Lichter der Großstadt“ aus dem Jahr 1931. Übrigens verkündete auch der Generalmusikdirektor gute Auslastungszahlen: 75 Prozent im Durchschnitt, mehr, als in den vergangenen zehn Jahren erreicht wurden.



Das Stück „Frau Müller muß weg“ – hier eine Szene mit Bettina Zobel – bleibt im

Programm des Kinder- und
Jugendtheaters (Foto:
Theater Dortmund/Birgit
Hupfeld)

Angst um die Spielstätte

Schließlich das Kinder- und Jugendtheater – KJT. Direktor Andreas Gruhns Programm ist gekennzeichnet durch das Bemühen, jugendlichen Themen möglichst nahe zu sein. „In was für einer Welt wollen wir leben?“ wabert als eine Art universeller Leuchtschrift über der Liste recht unterschiedlicher Produktionen.

Da gibt es in zielgruppengerechter Adaption zum Beispiel Schillers „Wilhelm Tell“ zu sehen, und gänzlich unkaputtbar ist Oscar Wildes „Gespenst von Canterville“ auch im Dortmunder KJT eine Stütze des Repertoires. Es gibt etwas für Kinder ab 3 („Als die Musik vom Himmel fiel“) und etwas Religiöses für „Kommunionkinder“, es gibt Kooperationen und ein mobiles Stück für Klassenräume („Gespenstermädchen“ von Christine Köck und Rieke Spindeldreher) – und es gibt bei den Wiederaufnahmen weiterhin Lutz Hübners Erfolgsgeschichte „Frau Müller muß weg“.

Auch über Andreas Gruhns gefurchter Stirn schwebte unübersehbar ein mittleres Besorgniswölkchen, während er sein Programm vortrug. Denn auch ihm, dem altgedienten Kämpen vom Kinder- und Jugendtheater, droht gleich seinem Kollegen Kay Voges der Verlust der Spielstätte. Schon seit vielen Jahren gilt die Bühne an der Skellstraße als suboptimal, und der Mietvertrag läuft bald aus. Doch blieb die Suche nach einem neuen Ort bislang erfolglos.

Infos: www.theaterdo.de

Das neue, ausführliche Programmbuch „15/16“ weist eine muntere, orange dominierte Farbgestaltung auf. Es liegt im

Theater und an vielen anderen kulturrainen Orten aus.

Einzigartige Vielfalt: Frankfurt stellt die Opern- Spielzeit 2015/16 vor

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Die Frankfurter Oper. Foto:
Werner Häußner

Ehrgeizige Projekte, eine umsichtige Ensemblepolitik und ein einzigartig vielfältiger Spielplan zeichnen die [Oper Frankfurt](#) unter der Intendanz von Bernd Loebe aus. In dieser Spielzeit etwa gehören dazu die glänzend durchdachte Inszenierung von Carl Maria von Webers „Euryanthe“ durch Johannes Erath oder die tief bewegende Aufführung von Mieczyslaw Weinbergs „Die Passagierin“. Loebe hat nun die Spielzeit 2015/16 vorgestellt und ein Programm präsentiert, das Maßstäbe setzt und in punkto Qualität – aber auch Quantität – weltweit einen Spitzenplatz beanspruchen darf.

Dreizehn Premieren kündigt das Haus an, davon zwei konzertant

und drei in der Spielstätte „Bockenheimer Depot“. Ein zeitgenössisches Werk eröffnet wie schon in den letzten Jahren die Spielzeit: Helmut Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ wird von Benedikt von Peter (Bremen) szenisch realisiert und von Erik Nielsen musikalisch geleitet. Von Peter hat in den letzten Jahren durch mehrere, umstrittene und eigenwillige Inszenierungen auf sich aufmerksam gemacht. Am 18. September ist die Premiere; das Stück wird wegen der räumlichen Ausdehnung ins gesamte Haus sieben Mal en suite gespielt. Der Komponist, der am 27. November 80 Jahre alt wird, ist als Sprecher mit dabei. Als Chor fungiert – wie bei der Aufführung der Ruhr-Triennale 2013 – das ChorWerk Ruhr.



Bernd Loebe, Intendant der Oper Frankfurt. Foto: Maik Scharfscheer

Die zweite Premiere am 25. Oktober ist keines der typischen „Chefstücke“, dennoch steht Generalmusikdirektor Sebastian Weigle am Pult: Michail Glinkas „Iwan Sussanin“ ist ein Schlüsselwerk der russischen Operngeschichte, aber hierzulande kaum bekannt. Damit erfüllt sich der 80jährige Harry Kupfer einen Regiewunsch; er erstellt auch gemeinsam mit Chefdramaturg Norbert Abels aus den zahlreichen Fassungen eine für Frankfurt.

Im „Bockenheimer Depot“, einer ehemaligen Remise für die Straßenbahn, erklingt ab 23. Januar 2016 eine weitere Besonderheit: Valentino Fioravantis „Le cantatrici villane“.

Die Komödie um Sitten und Unsitten der Belcanto-Oper des Mozart-Zeitgenossen war früher unter dem Namen „Die Dorfsängerinnen“ beliebt, ist aber seit Jahrzehnten aus dem Repertoire verdrängt. Fioravanti (1764-1837), zu seiner Zeit häufiger gespielt als Mozart, hat über 70 Opern geschrieben, bevor er 1816 in Rom in päpstlichen Diensten sich der Kirchenmusik zuwandte. Die 1799 uraufgeführte Buffa gehört zu seinen international beliebtesten Werken und ist ein Musterbeispiel des aus Neapel kommenden Unterhaltungsgenres der Zeit.

Eine Rarität, die erst in den letzten Jahrzehnten zögerlich neu gewürdigt wird, ist Giuseppe Verdis „Stiffelio“. Die Geschichte um einen protestantischen Prediger und seine zwischen Liebe und Leidenschaft zerrissene Gattin kommt ab 31. Januar 2016 in einer Inszenierung von Benedict Andrews auf die Bühne. Der australische Regisseur, der in Frankfurt debütiert, hat schon an der Berliner Schaubühnen am Lehniner Platz und der Komischen Oper gearbeitet. Andrews ist einer der jungen Regie-Hoffnungsträger Loebes. Händels „Radamisto“ erscheint ebenfalls ins „Bockenheimer Depot“, wo die Regie-Debütantin Dorothea Kirschbaum zudem Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“ und der langjährige Regieassistent Hans Walter Richter die Uraufführung von Michael Langemanns „Anna Toll“ für einen Doppelabend inszenieren. Richter hat vor kurzem in Gießen die selten gespielte Donizetti-Oper „Linda di Chamounix“ wohlüberlegt aus dem Ruch des „Primadonnen-Vehikels“ befreit.

Das Kernrepertoire wird durch Neuinszenierungen von „Der Fliegende Holländer“, „Das schlaue Füchslein“, „Carmen“ und „Wozzeck“ ergänzt. Unter den 13 Wiederaufnahmen rangieren David McVicar's gerühmter „Don Carlo“, Claus Guths „Rosenkavalier“ – der erst am 24. Mai Premiere hat – und sein Puccini-„Trittico“, Janáček's „Sache Makropoulos“ mit Jonathan Darlington am Pult und Händels „Giulio Cesare“. Der „Ring“ Vera Nemirovas wird für zwei Zyklen wieder aufgenommen; hierfür beginnt der Vorverkauf schon am 1. Juni. Rasmus

Baumann, Chef der Neuen Philharmonie Westfalen und früher Kapellmeister in Essen, dirigiert Humperdincks „Hänsel und Gretel“, Giacomo Sagripanti, mehrfach am Aalto-Theater zu Gast, leitet die Wiederaufnahme von Rossinis „Diebischer Elster“. Wiederkommen wird auch die von Anselm Weber (von Bochum kommender Schauspielchef in Frankfurt ab 2017) inszenierte „Tote Stadt“ von Erich Wolfgang Korngold, bei der Sebastian Weigle dirigiert.

Info: www.oper-frankfurt.de/de/page1019.cfm



Dirigiert in Frankfurt den „Ring“, aber auch Glinkas „Iwan Sussanin“: Sebastian Weigle. Foto: Wolfgang Runkel

**Nur wenige echte Premieren –
doch das Aalto-Theater
präsentiert anregenden**

Spielplan

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Das Essener Aalto-Theater.

Foto: Werner Häußner

Mit einem Juwel aus dem tschechischen Operschaffen startet das Essener Aalto-Theater am 26. September in die Spielzeit 2015/16: GMD Tomáš Netopil dirigiert zum ersten Mal in seiner Laufbahn Bohuslav Martinůs „The Greek Passion“. Der Komponist dieser Oper nach dem Roman „Griechische Passion“ (1948) von Nikos Kazantzakis wurde vor 125 Jahren geboren.

Mit „Elektra“ kehrt ein Schwergewicht des Strauss-Repertoires ans Aalto zurück. Prokofjews „Die Liebe zu den drei Orangen“ bereichert den Essener Spielplan mit einer skurril-burlesken Variante von Humor, während der Klassiker „Il Barbiere di Siviglia“ zwar das schmale Essener Rossini-Portfolio nicht erweitert, aber einen frech-spritzigen Abend für das breite Publikum verspricht.

Regie führt bei Rossini der durch seinen Bayreuther „Holländer“ bekannt gewordene Jan Philipp Gloger. Für Martinů engagierte Intendant Hein Mulders einen tschechischen Regisseur: Jiří Heřman, 2007 bis 2012 Künstlerischer Direktor der Prager Nationaloper, hat dort viel inszeniert, unter anderem Martinůs „Marienspiele“ und Antonín Dvořáks „Der Jakobiner“ mit Netopil am Pult (2011).



Hein Mulders, Intendant der Philharmonie und des Aalto Theaters Essen. Foto: Philharmonie Essen

Von den fünf Premieren – für ein Haus von der Größe Essens zu wenig – sind drei Kooperationen: Prokofjews Oper kommt aus Amsterdam in einer Inszenierung Laurent Pellys. Die „Elektra“ hat David Bösch 2014 in Antwerpen/Gent erarbeitet. Und „Faust“ kommt in der Interpretation von Philipp Stölzl von der Spree an die Ruhr. In zwei Monaten, am 19. Juni hat Charles Gounods Oper an der Deutschen Oper Premiere.

Operetten- und Musical-Freunde gehen auch bei den Wiederaufnahmen leer aus: Einer Rückkehr der „Csardasfürstin“ standen Dispositionsgründe entgegen, ein neues Musical ist vorerst nicht vorgesehen, gab Mulders bekannt. Dafür versprach er für die nächste Spielzeit eine neue große Operettenproduktion.

Unter den dreizehn Wiederaufnahmen rangieren mit den Puccini-Opern „Madama Butterfly“, „La Bohème“ und „Tosca“ drei ausgesprochene Publikumsliebliche. Verdi ist mit „Macbeth“, „Ballo in maschera“, „Aida“ und „La Traviata“ vier Mal vertreten, Mozart mit seinen zwei maßstabsetzenden Werken „Die Zauberflöte“ und „Don Giovanni“. Von Wagner kehrt lediglich „Der fliegende Holländer“ zurück; die verdienstvolle slawische Linie des Hauses bleibt mit Dvořáks „Rusalka“ präsent.



Kommt wieder: „Giselle“ mit der berühmtesten von Adolphe Adams Ballettmusiken. Foto: Bettina Stöss/Aalto-Ballett

Im Ballett sind derzeit innovative künstlerische Impulse nicht zu erwarten: Ben Van Cauwenbergh arbeitet seit Jahren die „Top Ten“ des gängigen Repertoires ab; in der nächsten Saison erwartet das Essener Publikum am 24. Oktober folglich ein neuer „Nussknacker“.

Als zweite Premiere präsentiert das Aalto-Ballett unter dem Titel „Archipel“ vier zwischen 1986 und 2002 entstandene Kreationen des legendären Jiří Kylián: „27‘52“ mit Musik von Gustav Mahler und „Petite Mort“ sind viel gezeigte Klassiker, dazu kommen die von Mozart inspirierten „Sechs Tänze“ und „Wings of Wax“. Unter den fünf Wiederaufnahmen sind „Giselle“ und die Uraufführung der laufenden Saison, „Odyssee“.

Begleitprogramme, Einführungsmatineen und das Kinder- und Jugendprogramm „Abenteuer Aalto“ bewegen sich auf gewohnt hohem Niveau. Vom 14. bis 20. März 2016 zeigen die TUP-Festtage, wie sich die fünf Sparten der Theater- und Philharmonie Essen GmbH miteinander inhaltlich verbinden – eine Perspektive, die etwa auch in den Querverweisen zwischen Opern- und Konzertprogrammen immer deutlicher spürbar wird. Unter dem Thema „Unbeschreiblich weiblich“ sollen Heldinnen der Antike und Frauen in der heutigen Kulturszene in Klang und Wort, reflektierender Theorie und szenischer Praxis aufeinander treffen.

Makeklose Technik im Dienste des Ausdrucks – die Sängerin Diana Damrau auf Bühne und CD

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Diana Damrau. Foto: Michael Tammaro/Virgin Classics

Fiamma del Belcanto“ heißt die neueste [CD-Veröffentlichung](#) der Sängerin Diana Damrau. Mit den Begriffen nimmt man's bei Warner nicht so genau: Enthalten sind Arien des klassischen Belcanto, etwa aus „La Sonnambula“ und „I Puritani“ von Vincenzo Bellini, Raritäten wie Gaetano Donizettis „Rosmonda d'Inghilterra“, die der Opernbesucher im Ruhrgebiet vor einigen Jahren in Gelsenkirchen erleben konnte, und Ausschnitte aus Opern des mittleren Verdi, aber auch die Arie der Nedda („Qual fiamma“) aus Ruggero Leoncavallos „Pagliacci“, die das „schöne“ Singen der romantischen era hinter sich gelassen haben.

Wie auch immer: „Belcanto“ ist ein unscharfer Begriff

geworden, der heute irgendwie mit einer geglückten Stimmtechnik und dem italienischen Repertoire zu tun hat – mehr nicht. Dass es noch wenige Sänger(innen) gibt, die mit den Mitteln dieser musikalischen Ausdruckswelt umgehen können, bewies Diana Damrau nicht nur mit ihrer CD, sondern auch bei einem Arienabend in der Alten Oper Frankfurt. Gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Bassbariton Nicolas Testé, sang sie Ausschnitte aus dem CD-Programm, begleitet von der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz unter David Giménez.

Ein Abend, der die Faszination des technisch makellosen Singens im Dienst einer klugen Expression in unsere Welt zurückgeholt hat. Trotz einer hartnäckigen Bronchitis war Diana Damrau in jedem Moment Herrin der Lage: Ein paar zögerliche Ansätze und heimliche Huster zwischendurch sind Marginalien, für die sich die Sängerin humorvoll selbst entschuldigte: Der Versuch der Ansage vor dem Konzert ging mangels gestützter Stimme des Sprechers kläglich unter.

Manchmal ist „Technik“ fast zu einem abwertenden Begriff geworden: „Technisches“ Singen gilt in diesem Sinn als instrumental, kalt, ausdrucksarm, seelenlos. Was man hören will, sind vor dem Hintergrund eines solchen Urteils die ins Grobe verzerrten „naturalistischen“ Stilelemente des Verismo oder eines deklamatorischen Wagner-Gesangs. Übersehen wird dabei, dass Gestaltung mittels musikalischer Mittel eine makellose Technik voraussetzt. Diana Damrau hat die Gabe, noch die schwierigste Phrase technisch einwandfrei zu bewältigen – und so ist sie imstande, inhaltlich erfülltes und emotional bewegendes Singen zu verwirklichen.

Zum Beispiel in Szene und Romanze der Giulietta aus Vincenzo Bellinis „I Capuleti e I Montecchi“: Das fragile Rezitativ („Eccomi in lieta vesta ...“) verlangt von der Sängerin variable Pianissimo- und Piano-Schattierungen, ein sicher auf dem Atem getragenes Legato und die Kunst des sprachhaltigen, akzentuierten Bildens der Worte. Damrau macht schon in der unterschiedlichen Färbung des wiederholten Eingangswortes

„eccomi“ deutlich, wie die emotionale Verfassung der blutjungen Julia ist, die sich vor einer erzwungenen Hochzeit fürchtet und nach ihrem fernen Geliebten Romeo sehnt. Die Hochzeitsfackeln brennen, aber für sie sind es verhängnisvolle Lichter, Zeichen künftigen Unglücks: Die Begriffe, die das seelische Leid des Mädchens umschreiben, färbt Damrau zwischen tonlos, fahl und düster, stets aber den rund und makellos gebildeten Ton bewahrend.

Den Namen des ersehnten Geliebten, „Romeo“, lässt sie dagegen zärtlich blühen. Damrau zeigt, wie viel Expressivität den „einfachen“ Noten Bellinis zu entlocken ist. Die Romanze „Oh! Quante volte, oh!“ legt sie dagegen eher instrumental an: Hier steht der vollendet gebildete Legato-Bogen im Vordergrund, der seinerseits nicht eine Demonstration technischer Kunstfertigkeit ist, sondern die Freiheit ermöglicht, das Singen auf den Sinn der Worte zu konzentrieren.

Wieder anders angelegt ist die Figur der Elvira aus Bellinis „I Puritani“: Damrau führt sie nicht so ätherisch ein wie vor 12 Jahre Elena Mosuc in der legendären Essener Inszenierung Stefan Herheims unter Stefan Soltesz. „Qui la voce“ nimmt sie fließend, mit kostbar klanggesättigtem Ton und leichter Akzentuierung. In ihrem Singen leuchtet das frühere Glück noch in der Wehmut über den Verlust nach. Die Cabaletta „Vien diletto“ gestaltet Damrau mit drängendem Begehren auf „vien“ – der Geliebte möge endlich kommen und sie aus dem Gefängnis ihrer Trauer befreien; der helle, neckische Ton, den Damrau anschlägt, trägt die Züge des Irrsinns.

Eine Verheißung für neue Partien in den nächsten Jahren sind die ebenso expressiv durchgebildeten Szenen aus Verdis „I Masnadieri“ („Die Räuber“) und „Luisa Miller“. Diana Damrau ist heute in der Lage, sich über die auch in Frankfurt gefeierte [Violetta](#) hinaus dem mittleren Verdi und allen großen Frauenpartien Donizettis problemlos zu nähern – und gerade bei Donizetti gäbe es noch vieles auf die Bühne zurückzuholen, von „Parisina d’Este“ bis beispielsweise „Maria di Rohan“. Mit

Nicolas Testé stand ihr ein Sänger zur Seite, der zwar nicht über Damraus gestalterische Finesse verfügt, aber einen gut durchgebildeten, füllig timbrierten Bassbariton mitbringt. „Cedi, cedi“ aus dem groß angelegten Duett Raimondo – Lucia aus „Lucia di Lammermoor“ ist eine der wundervoll chevaleresken Kavatinen Donizettis, die Testé nobel zurückhaltend singt; die wehmütige Jugenderinnerung des Grafen aus Bellinis „La Sonnambula“ kleidet er in weite Phrasierung, weniger aber in die Farbe des nostalgischen Schmerzes.

Testé zeigt auch, dass die Erzählung des Ferrando aus dem ersten Akt von Verdis „Il trovatore“ meist viel zu wenig ernst genommen wird: Sie ist nicht nur dramaturgisch unersetzlich, um das Geschehen zu verstehen, sondern gibt dem Sänger auch reichlich Gelegenheit, balladeske Rhetorik zu entfalten. Testé trifft den erzählenden Duktus und beweist, dass er mit einem ansprechend gebildeten Zentrum punkten kann. So erlebt man ihn auch in der Szene zwischen Luisa und Wurm aus dem zweiten Akt von Verdis Schiller-Adaption – wobei andererseits auch deutlich wird, wo Testé am charakterisierenden Ausdruck arbeiten muss. Der „Canaille“ fehlen noch die Farben der Niedertracht.



Die neueste CD von Diana Damrau ist bei Warner

Classics erschienen und enthält auch wenig bekannte italienische Arien etwa von Gaetano Donizetti. Cover: Warner Classics

Undankbar sind solche Arienkonzerte oft für das begleitende Orchester. Die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz scheint gleich zu Beginn unterstreichen zu wollen, dass sie das Spektakel nicht ernst zu nehmen gewillt sei: Die Ouvertüre zu Bellinis „Capuleti e Montecchi“ gerät zur Jahrmarktsmusik, mit knallendem Schlagwerk und faserigen Einsätzen: Lärm statt Brillanz, Buchstabieren von Tönen statt Atmen von Phrasen.

Auch Dirigent David Giménez weckt mit hastigen Übergängen und steifer Agogik für die Ouvertüre zu „Norma“ schlimme Befürchtungen. Es sei zur Ehrenrettung des Klangkörpers betont, dass der Abend immer besser wurde: Trotz der kurzatmigen Anlage durch Giménez und der lärmenden Coda gelang in „Norma“ der Kontrast der kriegerischen Klänge mit der atmosphärisch reizvollen Entrückung. Und das Intermezzo aus Giacomo Puccinis „Manon Lescaut“ war so ausgesprochen leidenschaftlich wie das Vorspiel zu „La Traviata“ traurig-ätherisch.

Ein Sonderlob gebührt der Cellistin, die Diana Damrau in „Ah, non credea“ aus Bellinis „La Sonnambula“ sensibel begleitete. Am Ende großer Jubel und viele Bravi für Nicolas Testé, vor allem aber für Diana Damrau, die auch aus ihrer Zeit im Festengagement an der Oper Frankfurt trotz der zwölf mittlerweile vergangenen Jahre eine treue Fan-Gemeinde hat.

Fiamma del Belcanto. Diana Damrau, Orchestra Teatro Regio Torino, Gianandrea Noseda, CD bei [Warner Classics](#) 0825646166749

Die nächsten Auftritte von Diana Damrau in Deutschland sind beim Mozartfest Würzburg am Montag, 8. Juni, 20 Uhr, in

Mozarts „Le Nozze di Figaro“ in Baden-Baden am 16. und 19. Juli, bei den Münchner Opernfestspielen am 22. und 25. Juli als Lucia in Donizettis „Lucia di Lammermoor“ und als Violetta in Verdis „La Traviata“ an der Deutschen Oper Berlin ab 9. Januar 2016.

Schön und kess: Die Junge Oper Dortmund zeigt Jens Joneleits Musikmärchen „Sneewitte“

geschrieben von Martin Schrahn | 6. August 2015



Die kesse Sneewitte (Hasti Molavian) wird vom König (Kai Bettermann, r.) und seinem Berater (Steffen Happel) auf Händen getragen.
Foto: Hupfeld

Die Theatermenschen sind als erste da. Ganz in Schwarz gekleidet sitzen, stehen oder laufen sie auf der kleinen Bühne der Jungen Oper in Dortmund herum, das Stück hat noch gar

nicht begonnen. Dann aber geht alles ganz schnell. Kai Bettermann greift sich eine Art weißen Hermelinmantel und setzt die königliche Krone auf. Seine Mitstreiter werfen sich ebenfalls in ansehnliche Gewänder. Und flugs finden wir uns im Märchenland wieder, wo das Schicksal des königlichen Kindes namens Sneewitte verhandelt wird.

„Sneewitte“ ist ein Musiktheaterstück für Kinder (ab 7 Jahren), geschrieben von Jens Joneleit. Der Text stammt von der holländischen Librettistin Sophie Kassies, die sich an das Grimm'sche „Schneewittchen“ hält (sieben Zwerge inklusive), die Hauptfiguren indes ein wenig umdeutet. Sneewitte wächst zur kessen Göre heran, die weiß, was sie will. Der König ist in Erziehungsfragen überfordert, die Stiefmutter wird böse, weil sie mit dem Alter hadert. Denn alsbald ist ja Sneewitte die Schönste im Land.



Wer ist die Schönste im Land: Sneewitte oder die Stiefmama (Engjellushe Duka)?
Foto: Hupfeld

Das fast 90 Minuten lange Werk schnurrt, als Kooperation von

Junger Oper und Kinder- und Jugendtheater, temporeich über die Bühne. Längen gibt es bei den gesprochenen Dialogen, doch üppige Rollen- und Kostümwechsel sowie gehörige Situationskomik (Regie: Antje Siebers) helfen darüber hinweg. Manches wirkt wie Improvisationstheater, wie das alte Stegreifspiel, zu dem Lisa Buchholz' karge Ausstattung passt – vor allem rollende Podeste, ein Laufsteg.

Das flotte Agieren lenkt indes auch von der disparaten Anlage des Stücks ab, das musikalisch aus lauter Nummern besteht. Joneleit, selbst Schlagzeuger und vom Free Jazz kommend, hat nichts durchkomponiert für das vierköpfige Kammerensemble. Manche Arien haben Musicalcharakter, die „Spieglein, Spieglein“-Szene bekommt einen sphärischen Leitklang, anderes erinnert an Kurt-Weill-Songs, bisweilen gibt's ein bisschen Schmusejazz.

Bestechender, spannender wirkt die Musik indes, wenn sie sich erregtem Pulsieren hingibt, verbunden mit einem sanften Geräuschkonzept, oder wenn sie, in der Waldszene, umschlägt ins Düstere, Todesnahe, mit tiefen Posaunenklängen. Dann klopft die tönende Moderne an. Rhythmisch sind die Dinge oft vertrackt, aber das hellwache Ensemble (Petra Riesenweber, Keyboard, Stephan Schott, Schlagzeug, Stephan Schulze, Posaune und Bernd Zinsius, E-Bass) unter Michael Hönes' umsichtiger Leitung musiziert in bester Form.

Wendig im Spiel zeigen sich zudem Steffen Happel (als Jäger) und Kai Bettermann. Der Sopranistin Engjellushe Duka wiederum gelingt ein vielschichtiges Portrait der liebenden, zweifelnden, hassenden Stiefmutter. Und Hasti Molavians Mezzo leuchtet farbenprächtig die Gefühlsmischung einer jungen Frau aus. Nur schade, dass am Ende kein Prinz kommt.

**Zahlreiche weitere Vorstellungen gibt es im April und Mai.
Nähere Infos: www.theaterdo.de**

(Der Artikel ist in ähnlicher Form zunächst in der WAZ

erschienen.)

Versöhnung im Sterben: Charles Gounods „Faust“ gelingt am Theater Hagen

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Rolf A. Scheider
(Méphistophéles) und Marylin
Bennett (Marthe). Foto:
Klaus Lefebvre

Charles Gounods „Faust“ stand lange unter Kitschverdacht, vor allem bei literarische Gebildeten in Deutschland: Die Konzentration des komplexen „Faust“-Stoffes auf die Liebestragödie, die Abkunft von einem französischen Boulevard-Stück, der Transfer der musikalischen Diktion aus der „Großen Oper“ und die Spuren der tragischen Frauen Donizettis – all das rückte Gounods Werk in abschätziges Zwielicht, ausgedrückt auch durch den lange gebräuchlichen deutschen Titel „Margarethe“.

Seit einer Generation hat sich die Rezeption gründlich

verändert, „Faust“ wird nicht mehr länger unsinnigerweise an Goethe gemessen, Gounods Musik unvoreingenommen betrachtet und geschätzt. Dafür haben die Regisseure erhebliche Probleme mit den religiösen Bezügen in der Oper des überzeugten Katholiken Gounod. Der Erlösungsschluss als befremdendes Element will nicht zu „aufgeklärten“; transzendenzfreien Deutungsversuchen passen und geht so regelmäßig schief, wird denunziert oder entwertet.

Dabei wird übersehen, wie entscheidend dieses Finale für die Konzeption der Gounod'schen Oper ist. Mephistopheles ist eben ein prinzipieller Gegenspieler des Lebens, kein Spaßmacher und auch kein bloßer Gangster. Und die „Liebestragödie“ wird, spielt man Gounods Oper komplett, zur Apotheose einer Frau, die ihre Selbstbestimmung und ihre Wahrheit auch gegen gesellschaftliche Ächtung und existenzielle Vernichtung behauptet: Sie alleine erkennt im letzten Terzett im Gefängnis – kurz vor der Hinrichtung – den wahren Charakter des Dämons, der selbst Faust in seiner ganzen Tragweite nicht aufgeht.

In Hagen hat die unspektakuläre, sorgfältige Inszenierung von Holger Potocki diese Interpretations-Leerstellen gefüllt. Potocki will das Transzendente nicht eliminieren, geht unbefangen mit christlich-religiösen Symbolen um, macht aber aus „Faust“ weder eine Predigt noch ein Moralstück. Sein „Faust“ ist die Geschichte einer Selbsterkenntnis im Moment des Todes. Das Drama einer Versöhnung eines alten Mannes mit sich selbst.

Sie beginnt in einem Krankenzimmer: Lena Brexendorff schafft einen beziehungsreichen Raum: Der alte Faust (Klaus Klinkmann) liegt, verkabelt und verschlaucht, im Bett. An der Wand ein Kreuz, im Vordergrund das Bild einer idyllischen Landschaft: die geistigen Koordinaten des Stücks, Christentum und Romantik. „Rien“ – das erste Wort Faustens, das „Nichts“, das ihn in diesem Moment erfüllt, kommt aus der Seitenbühne – ein Gedanke, in den sehnsuchtsvollen Klang des Tenors Paul O'Neill gekleidet.

Gounod schreibt kein Stück über die Last des Alters und die Freuden der Jugend, sondern eines über die Qual des Nihilismus angesichts des nahenden Todes. Das gibt dem „Gerettet“ am Ende eine gewichtige Wendung: Nicht nur Marguerite ist aus den Fängen des Bösen gerettet; auch Faust kann ruhig und versöhnt entschlafen. Ostern ereignet sich für Faust im Moment seines Todes.

Zunächst sucht der Todkranke jedoch eine andere Lösung: „Salut, dernière matin“ – der Gruß an den letzten Morgen – signalisiert die Entscheidung zur Selbsttötung. Er reißt sich die Schläuche aus. Die Krankensalbung, von einem Bischof gespendet, verstärkt nur die Zweifel: „Dieser Gott, was soll er mir?“. Mephisto schält sich aus dem Priester, ganz in Rot: die pervertierte Seite der Transzendenz.

Brexendorffs Bühne lässt nicht vergessen, dass der Traum Fausts anhält: Das Bett bleibt präsent, als übergroßes Gestell im Hintergrund, als Spielfläche, am Ende als Gefängnis Marguerites. Ein Zwischenvorhang, der in den Konturen eines Gehirns die Sicht auf die Bühne zulässt, erinnert vielleicht etwas zu plakativ daran, dass wir in der Gedankenwelt Fausts verharren. Die Videos von Volker Köster zeigen Fausts Mienenspiel in Großaufnahme, blenden bei Mephistos Lied vom Goldenen Kalb Kriegsaufnahmen und Aktienkurse ein. Das Kreuz steht in grünem Licht auf dem Kopf.

Die Begegnung von Faust und Marguerite: ein falscher Traum. Die idyllisch-romantische Landschaft des Gemäldes aus dem Krankenzimmer beherrscht nun die Szene. Der Sternenhimmel zur Juwelen-Arie ist ambivalent; er deutet ultimativen Kitsch und letzte Sehnsuchts-Erfüllung an. In der großen Klage der Marguerite wird dann der leere Bilderrahmen in der Szene schweben: Der romantische Traum ist aus.



Kristine Larissa Funkhauser
(Siebel) in Charles Gounods
„Faust“ in Hagen. Foto:
Klaus Lefebvre

Potocki lässt auch in der Zeichnung seiner Figuren beziehungsreiche Sorgfalt walten. Valentin ist der Vertreter des gesellschaftlich etablierten Glaubens: Kenneth Mattice zeichnet ihn als pflichtbewusst, überzeugt und kämpferisch, aber auch unbarmherzig, dogmatisch, unversöhnlich, rechthaberisch und auf sexuelle Reinheit fixiert: Gounod wusste offenbar sehr genau, wie die düsteren Seiten des Katholizismus seiner Zeit ausgesehen haben.

Die rührende Tragödie des kindlich liebenden Siebel (Kristine Larissa Funkhauser) beleuchtet Potocki mit viel Emphase: Weihwasser machen seine Hände vom Zauber Mephistos rein, aber gegen die Juwelen – die „Ableger“ des Goldenen Kalbs – sind seine romantischen Blumen machtlos. Aber diesem sauber gescheiterten Jungen mit der Hornbrille gelingt es, seine begehrende Leidenschaft in liebevolle Freundschaft zu wandeln.

Mephisto, der Herr der Narren (und der Pfaffen) ist von Rolf A. Scheider als eleganter Verführer, aber auch brutaler Macher charakterisiert. Vor der Madonna knickt er schwächelnd ein – aber er kann die Statue auch in seinem Sinn benutzen: Im dämonischen Theater der Kathedralszene ist sie mit blutrotem Sternenkranz und böse funkelnden Rubinaugen die von Mephisto manipulierte Erscheinung einer strafenden transzendenten

Macht, die dann – hart an der Grenze zum Kitsch – im Dampf der Hölle versinkt. Scheider lässt keinen Zweifel, dass dem Teufel diese Welt gehört: Der wieder in seine Jugend zurückversetzte Faust steckt in einem Anzug, der an eine Zwangsjacke erinnert. Er hat keine Wahl: Auf dem Weg zur Rettung muss er das Böse in jeder Konsequenz durchdenken.



Das Bett als Gefängnis:
Veronika Haller (Marguerite)
und Paul O'Neill (Faust).
Foto: Klaus Lefebvre

Auch musikalisch überwiegen in Hagen die erfreulichen Aspekte: Steffen Müller-Gabriel weckt immer wieder in dem symphonisch ausgebauten Orchestersatz Gounods das Potenzial des Philharmonischen Orchesters, gestaltet dynamische Bögen, trifft die grelle, plakative Melodik der Mephisto-Ständchen, die untergründige Bosheit der Szene in der Kathedrale mit ihren „Dies Irae“-Drohungen, aber auch die schwärmerische Lyrik der vergeblichen Träume einer reinen, zukunftsfrohen Liebe. Nicht vergessen machen kann er, dass sein Orchester oft zu laut und zu vordergründig bleibt. Ein flexiblerer Umgang mit dem Metrum würde etwa der hymnischen Steigerung in der Finalszene Marguerites mehr Leidenschaft gewähren.

Der Chor von Wolfgang Müller-Salow ist diesmal in den wabernden Frauenstimmen richtig schlecht, muss im Finale aus dem Lautsprecher tönen, was den musikalischen Reiz der Szene zerstört, bringt aber die forschenden Gesänge der Studenten

konzentriert auf den Punkt.

Mit viel Stilempfinden und einer nahezu souveränen Stimme widmet sich Paul O'Neill der Rolle des Faust: Anfangs etwas gequetscht, singt er sich zunehmend frei, kommt in seiner Arie „Salut, demeure“ zu lyrischer Intensität und meistert die Höhe wunderbar vorbereitet und sicher gebildet. Dass er das Diminuendo nicht bruchlos verwirklicht, ändert nichts an einer großartigen Leistung, die man so auch von heute gesuchten Vertretern dieses Faches nicht so ohne weiteres erwarten darf.

Mit Kenneth Mattice hat sich Hagen einen viel versprechenden Bariton aus den USA verpflichtet: Ein attraktiver Valentin mit feuriger Mittellage und nicht ganz sattelfester, aber ungezwungener Höhe. Ein wenig mehr Eleganz in Tonbildung und Legato – und ein überzeugendes musikalisches Rollenporträt ist fertig. Rolf A. Scheider ist als Méphistophéles auch stimmlich ein direkter Sänger, der machtvolle Töne in den Raum schleudert, gut artikuliert, aber die elegante Bosheit, den heuchlerischen Kavalierston, die subtile Grausamkeit Mephistos differenzierter ausdrücken könnte.

Das bewährte Damentertzett im Ensemble des Hagener Theaters kommt auch in diesem „Faust“ zum Einsatz: Veronika Haller ist eine attraktive, die selbstbewussten Seiten der Figur herausarbeitenden Marguerite, aber ihre harte Tongebung, der Mangel an lyrischer Noblesse und Flexibilität stehen ihrem ambitionierten Rollenporträt immer wieder im Wege. Auch Kristina Larissa Funkhauser hat als Siebel stimmlich nicht ihren besten Tag: sie schluckt das Ende von Phrasen und tut sich schwer mit der geforderten Leichtigkeit und Innigkeit. Marylin Bennett hat als Marthe einen kurzen, aber wirkungsvollen Auftritt. Summa summarum hat das Theater Hagen aber wieder einmal mit einer ehrgeizigen Produktion überzeugt.

Infos: www.theater-hagen.de

Götterdämmerung für die Graalswelt: „Parsifal“ in kontroverser Deutung in Wuppertal

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Wuppertaler Bühnen:
„Parsifal“, Szene
aus dem zweiten
Aufzug mit Tilmann
Unger und Kathrin
Göring. Foto: Uwe
Stratmann

Was der Gral ist, das sagt sich eigentlich nicht. Der Junge, der sich da etwas abseits von den anderen Studenten an den roten Livreen der Türsteher vorbeidrückt, weiß es auch nicht. Er zuckt die Schultern: Eben doch nur ein Tor? Aber Thilo Reinhardt sagt es uns, im Laufe der fünf Stunden „Parsifal“ an

der Wuppertaler Oper.

Der Gral ist demnach ein machterhaltendes Konstrukt, eine Gedanken-Chimäre, ein ideologisches Bücher- und Herrschaftswissen. Parsifal verbrennt am Schluss dieses Buch, den Speer und die Abschussvorrichtung für eine Panzerabwehrrakete gleich mit.

Da war er kurz vorher zurückgekehrt in eine verwüstete Welt (Kompliment für den Inspizienten Klaus Bjarne Kasch: Er hat die Materialschlacht im Griff). Er kommt wieder als UN-Blauhelm, also wohl als Friedensstifter, und feiert wie Christus mit der multiethnischen Soldatenschar ein Abendmahl. Brot wird gebrochen, Wein gereicht, und die traumatisiert zitternde Kundry darf auch mit an die Tafel, die aus zwei umgestürzten, zusammengeschobenen Spinden gebildet ist.

Begonnen hat alles in feinsten Ordnung. Die Jungs, die für die Gralswelt vorgesehen sind, absolvieren eine High-End-Erziehung. Wir sehen vor uns die Sporthalle des Colleges (Bühne: Harald Thor, Kostüme: Katharina Gault). Trainer Gurnemanz scheucht die Schläfer hoch. Vor dem Fechten Lockerungsübungen: Schon in diesem Moment ist es einer Dame im Publikum zu viel. Diese Inszenierung habe doch wohl mit Wagner nichts zu tun, ruft sie ins Publikum, bevor sie die Tür geräuschvoll zuklappen lässt. Woher wollte sie das wissen? Denn an diesem Punkt war Reinhardts Exposition durchaus nachvollziehbar: Gurnemanz ist schließlich ein Erzieher, und dass im Vorhof des Grals eine Elite herangezogen wird, ist wohl nicht zu bezweifeln. Auch bei Wolfram von Eschenbach lernt Parzifal die Regeln des Hofes bei Gurnemanz.



Elite-Erziehung im College:
Thorsten Grümbel (Gurnemanz)
und die Statisterie der
Wuppertaler Bühnen. Foto:
Uwe Stratmann

Das Bild des exklusiven Internats funktioniert: Bei der Spindkontrolle wird ein Pin-up-Girl entdeckt – und ein Teddy. Dessen Besitzer wird höhnisch gemobbt, bekommt unter den voyeuristischen Blicken seiner Kumpel den Hintern rituell versohlt: Weicheier haben keinen Platz unter künftigen Entscheidern. Sobald Gurnemanz den Rücken kehrt, kehren die das Tier hervor: Kundry, streng-ältliche Sekretärin in altmodischem Kostüm, den Aktenordner mit wichtigen Unterlagen verwaltend, wird ungeniert angemacht: Die jüngsten Berichte über Sex and Crime an englischen Elite-Internaten lassen grüßen.

Parsifal, so legt Reinhardt nahe, bleibt diese Welt fremd. Er schießt mit seinem Pfeil keinen Schwan, sondern den kraftvollsten Turner an, der ganz am Anfang sein Können an den Ringen demonstriert hat. Irritierend, aber schlüssig: Es ist sein erster, unbewusster Angriff auf diese Welt kanalisierter Gewalt und unterdrückter sexueller Kräfte. Die Schüler dagegen sehen während Gurnemanz' moralischer Tierschutz Tirade interessiert zu, wie sich der junge Mann im Blut windet.



Amfortas – das Opfer: Die Szene der „Gralsenthüllung“ in Thilo Reinhardts Deutung von Wagners „Parsifal“ in Wuppertal. Foto: Uwe Stratmann

Der Gral: Amfortas, ein Alt-68er mit wirren langen Haaren, ist das kostbar mit einem priesterlichen Mantel geschmückte Opfer. Einer, der einst einen Fehler gemacht hat. Er wird auf einem Blech wie ein Gekreuzigter montiert. Die ausgestreckten Arme, kunstvoll aufgeritzt, spenden das Blut, das livrierte Pedelle auffangen und den Rittern kredenzen. Die Schüler saufen derweil das Blut, das herabrinnt und sich am unteren Blechrand in einer Rinne sammelt. Ein verstörendes Bild ungenierter Brutalität. Champagner schwebt herab, ein Foto zur Erinnerung beendet das Ritual.



Wer bist du, grabender Greis? In Wuppertals „Parsifal“ wird tief

geschürft. Thorsten Grümbel
(Gurnemanz) und Tilmann
Unger, als Soldat
zurückkehrend, im dritten
Aufzug. Foto: Uwe Stratmann

Parsifals Erkennen durch den Kuss, so darf man annehmen, sprengt diese Welt aus den Fugen. Im dritten Akt sind die Spinde umgestürzt, Gurnemanz, ein grabender Greis, stählt jetzt seine Muskeln mit der Erdschaufel. In einem der Stahlschränke entdeckt er Kundry: Ihr Stöhnen, als sie ihr Gesicht im Spiegel betrachtet, hat etwas von: „Oh mein Gott, wie seh' ich aus!“

Aber, ein Glück, der Ordner mit Kundrys Unterlagen hat das Unglück überstanden! Als gute Verwaltungskraft strebt sie danach, wenigstens die Papiere in Ordnung zu bringen: „Wie anders schreitet sie als sonst ...“. Ein Zug alter Krabbler erscheint, versucht, sich noch einmal für das Ritual in Form zu bringen. Vergeblich: Parsifal pfeffert die Kultgegenstände ins Feuer: Speer, Buch, Rauchmantel vergehen. Götterdämmerung für die Gralswelt.

Auch wenn die Botschaft der Bilderflut, die Thilo Reinhardt und der immer wieder einfallsreiche Harald Thor entfesseln, am Ende doch ins Vordergründige abgleitet, bleibt die geistige Basis der Inszenierung bemerkenswert, ihre szenische Durchführung angemessen, auch wenn sich die Bilder kritisch befragen lassen: Blauhelmsoldaten stehen nicht unbedingt für das Mitleid, das Wagner aus christlichem und schopenhauerischem Gedankengut entwickelt hat. Auch die Konzeption der Figuren lässt zu viele Fragen offen: Titurel – der zuverlässige Martin Blasius – vielleicht der Vorsitzende des Schulträger-Komitees? – bleibt eine zu blasse Nebenfigur. Kundry verliert sich im dritten Akt im Ungefähren. Und Klingsor gewinnt nur schwerlich eine eigenständige Kontur, wird sehr funktional konzipiert.



Symbol- und Gedanken-Raum:
Klingsors Reich im Entwurf
Harald Thors in Wuppertal.
Foto: Uwe Stratmann

Der zweite Akt in einem weißen (Gedanken-)Raum lässt sich als innerer Reifungsprozess Parsifals lesen – mit Kundry als rotgewandeter Fantasiegestalt des herausfordernden Weibes, einer verschleierte Dame, die sich zum Schluss als Klingsor-Transe entpuppt, und einer bräutlichen Gestalt, die man als Erscheinung von Parsifals Mutter Herzeleide lesen kann. Dennoch: Szenisch kann Wuppertal mit Thilo Reinhardts Phantasmagorie weit eher punkten als Essen vor zwei Jahren mit Jochen Schlömers verqueren Konstrukten.

Das gilt für die Szene, nicht jedoch für die Musik: Hat Stefan Soltesz am Aalto-Theater ein weites Panorama musikalischer Subtilität eröffnet, bleibt Toshiyuki Kamiokas Lesart in Wuppertal auf schmaler Spur. Schon die rasche Eröffnung – Kamioka sucht nach einem modernen, entmystifizierten „Parsifal“-Klang – ist ohne Reiz phrasiert, mit einer zu langen Generalpause und befreit vom Blühen der Bögen.

Die sinnliche Magie der Klangmischungen Wagners wird reduziert auf rationale Blässe. Geheimnislos buchstabiert Kamioka wichtige Motive, auf das subtile Spiel des allmählichen Erblühens und Erblassens, Trennens und Verschmelzens des musikalischen Materials lässt er sich nicht ein. Im dritten Aufzug verlieren sich die Violinen dünn und klangarm; den spannungsvollen Weg zum Finale verfolgt Kamioka lapidar und

glatt. An die großen Parsifal-Dirigate der Geschichte darf man nicht denken.



Der Tenor Tilmann Unger singt in Wuppertal den Parsifal. Das Foto wurde von den Wuppertaler Bühnen zur Verfügung gestellt.

Auch die Sänger kommen zum guten Teil nicht über den Durchschnitt hinaus; von der internationalen Klasse, die Kamiokas Stellvertreter Joachim Arnold angekündigt hatte, ist wenig eingelöst: Thomas Gazheli – er hat den Amfortas wie viele andere Wagner-Partien bei den Festspielen in Erl gesungen – bleibt rau, angestrengt, gefährdet in der Höhe. Thorsten Grümbel von der Deutschen Oper am Rhein strahlt als Gurnemann weder szenische Autorität aus, noch kann er mit seinem verlyrisierten, zeitweise dünn und ungestützt klingenden Gesang überzeugen.

Andreas Daum (Klingsor), viel beschäftigt an der Wiener Volksoper, und Kathrin Göring (Kundry), im Wagner-Fach in

Leipzig regelmäßig eingesetzt, gehören zur positiven Bilanz des Abends. Daum singt mit überlegter Präsenz; Göring neigt manchmal zur Härte, hat aber Emission und Vibrato tadellos unter Kontrolle.

Der Parsifal ist Tilmann Unger, jugendlich gutaussehend, der mit der Partie vor einem Jahr in Innsbruck debütiert hat. Der Tenor hat von Würzburg ausgehend seine Karriere geduldig aufgebaut; das zahlt sich aus: Sein Ton ist noch nicht ganz frei gebildet, aber die Stimme wirkt gesund und unangestrengt, hat eine dunkel-sinnliche Farbe und gestalterisches Potenzial.

Der Chor von Jens Bingert gibt sein Bestes – und das ist beachtlich. Dass er im Schlussbild auseinanderfällt, mag auch der Szene geschuldet sein. Dieser „Parsifal“ wird – wie schon im Premierenbeifall – Kontroversen auslösen. Das macht nichts: Wagner als Liturgie großbürgerlicher Kunstreligion hat sich längst überlebt, und Thilo Reinhardt bietet zumindest den Stoff, aus dem sich neue Ideen entwickeln.

Weitere Vorstellungen: 4. und 6. April. Info:
www.wuppertaler-buehnen.de

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

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. August 2015



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 fädelt 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.



Ein Totenschiff: Katja Haß hat für Mieczysław Weinbergs Oper „Die Passagierin“ in Frankfurt ein großartig metaphorisches Bühnenbild geschaffen. Foto: Barbara Aumüller

Zeit, sich zu erinnern, ist immer. Aber manchmal verdichtet sich Erinnerung, behauptet sich im Präsens und drängt sich in den gleichgültigen Lauf des Alltags. Momentan liegt es nahe, Vergangenes in die Gegenwart zu holen, auf dass es nicht vergessen werde: Vor 100 Jahren tobte der Erste Weltkrieg, vor 70 Jahren rissen die letzten Zuckungen des Nazi-Systems noch einmal Zehntausende in einen sinnlosen Tod. Aber vor 70 Jahren gab es auch Aufatmen: Die Alliierten erreichten die Tore der Vernichtungslager, gaben denen die Freiheit, die der Tötungsmaschinerie noch nicht zum Opfer gefallen waren.

Wie sich erinnern? Darüber gibt es zu Recht gesellschaftliche Debatten. Die Zeitzeugen sterben aus; das unmittelbar Erlebte ist auf geschichtliche Vermittlung angewiesen. Wie diese missbraucht wird, ist in diesen Tagen zu erleben, wenn die neue Banalität marschiert, den Bombenterror der letzten Kriegswochen gegen die deutschen Städte verzweckt, um ihre fragwürdigen Botschaften zu transportieren.

Erinnern ist auch eine Frage des kulturellen Gedächtnisses. Die deutsche Theaterlandschaft nimmt daran teil. Aber: Wie erinnert man sich auf der Bühne an den industriellen

Vernichtungskrieg? An Schützengräben und Feuerstürme? Wie an die unvorstellbaren Gräuel der Lager? Wie an Gaskammern, Todeswände, Stehbunker und Verbrennungsöfen? Lange schien es undenkbar, das Furchtbare künstlerisch vermittelt auf einer Bühne zu thematisieren.

Adornos Diktum von 1949, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch, wirkte praktisch wie ein Darstellungsverbot. Erst in den achtziger Jahren begannen vorsichtige Versuche, dem unsagbaren Leid den Ausdruck nicht mehr zu verweigern: Götz Friedrichs erschütternde Inszenierung von Leos Janaceks „Aus einem Totenhaus“ in Berlin war ein solches Beispiel. Peter Ruzickas „Celan“ thematisierte 1998 im reflexiven Rückbezug das Grauen des Holocausts in einem sperrig-komplexen Musiktheater. Aber von einer ausdrücklichen Thematisierung wie in Joshua Sobols Schauspiel „Ghetto“ von 1984 war die Opernbühne noch weit entfernt.

Erst Stefan Heuckes „Das Frauenorchester von Auschwitz“ – uraufgeführt 2006 am Theater Krefeld/Mönchengladbach – machte das Leben im KZ zum Gegenstand einer Oper. Im selben Jahr erklang in einer konzertanten Aufführung in Moskau zum ersten Mal eine Oper, von der die musikalische Welt bis dahin keinerlei Kenntnis hatte: „Pasażerka“ („Die Passagierin“) des 1919 in Polen geborenen jüdischen Komponisten Mieczysław Weinberg. Der Komponist, enger Vertrauter von Dmitri Schostakowitsch, hat sein Werk selbst nie gehört: Er verstarb 1996. Die szenische Uraufführung der „Passagierin“ fand erst 2010 in Bregenz statt und war ein Ereignis mit weltweiter Ausstrahlung.



Perfide Gewalt: Tanja Ariane Baumgartner als Lisa und Sara Jakubiak als Marta.
Foto: Barbara Aumüller

Nach einer Novelle von Zofia Posmysz, die selbst das KZ überlebt hatte, schildert Weinberg eine Begegnung: Auf einem Schiff meint die frühere KZ-Aufseherin Lisa in einer Mitreisenden eine Lagerinsassin, Marta, erkannt zu haben. Sie versucht, die Identität der Passagierin zu erkunden. Gegenwart und Erinnerung verschränken sich, bis sich – ausgerechnet durch Musik – die Gewissheit verdichtet: Die Passagierin lässt die Bordkapelle den Lieblingswalzer des einstigen Lagerkommandanten spielen.

Schostakowitsch bezeichnete Weinbergs Oper als „Hymne an den Menschen, an ihre Solidarität, die dem fürchterlichen Übel des Faschismus die Stirn geboten hat“. So sieht sie auch Regisseur Anselm Weber in der Frankfurter Neuinszenierung – rechtzeitig zum 70. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz. Die Bestialität des Lagerlebens, die nackte, menschenverachtende Brutalität lässt der Intendant des Bochumer Schauspiels nicht zu: Gewalt auf der Bühne droht immer ins Malerische abzugleiten.

In sorgfältigen Menschenstudien thematisiert Weber, wie die Gefangenen mit dem Horror leben: gebrochen bis zum Verlust des Gedächtnisses, getröstet von Gebet und winzigen Inseln gelebter Menschlichkeit, entschlossen bis zur Hingabe des eigenen Lebens, um sich und sein Gewissen nicht brechen zu lassen.

Katja Haß, die Bühnenbildnerin, hat für die Gleichzeitigkeit von Schiff und Lager, für das Verschmelzen von Realität und Erinnerung eine überzeugende Bühnenlösung gefunden. Vor einer riesigen Schiffswand sehen wir auf einer Gangway Walter, einen deutschen Diplomaten, der auf dem Höhepunkt seiner Karriere 1960 nach Brasilien reist. Seine junge Frau Lisa im modischen Petticoat, die blonden Haare in Wellen gelegt: Man ahnt das „arische“ Weib von damals. Marta, die „Passagierin“: eine schlanke, elegante Frau in Schwarz. Sie zündet den Impuls des Erinnerens – da öffnen sich die Türen und aus dem Dunkel schälen sich drei Menschen in gestreifter Häftlingskleidung.

Anna-Lisa Franz, die ehemalige SS-Aufseherin, beharrt auf dem Recht auf Vergessen – aber es ist selbst für sie eine Illusion. Die Toten kommen wieder – die Schreckvision aller Gewaltmenschen bis hin zu dem Schlächter Macbeth in Verdis Oper – und lassen sich nicht bannen: Die schwarze Frau zieht Lisa hinein in die Erinnerung; die Schiffswand dreht sich und öffnet sich zu einem Raum mit kalten Wänden.

Die Reling wird zum Wachturm, die Schotten zum Lagertor. Wie es im Leben der Anna-Lisa Franz ein „Außen“ und „Innen“ gibt, so auch auf diesem Schiff: Das Äußere ist weiß, realistisch, gegenständlich. Das Innere ist der schmutzgraue Alptraum, die brutale Realität der Opfer. Das „Lieschen“ der Wirtschaftswunderzeit wandelt sich zur blonden Uniformierten. Die Frankfurter Inszenierung der „Passagierin“ hat also nicht – wie Holger Müller-Brandes (Regie) und Philipp Fürhofer (Bühne) in der deutschen Erstaufführung 2013 in Karlsruhe – auf realistische Elemente verzichtet, sie aber immer wieder in der Tiefe eines metaphorischen Raums gebrochen.

Weinbergs Oper klagt nicht an durch brutale, ungeschönte Szenen aus der Lagerqual. Aber das Libretto von Alexander Medwedew zitiert geradezu jene wohlbekanntes Sätze, mit denen die Täter ihre Schuld relativierten: Befehl und Gehorsam, Pflicht und Korrektheit. Monströs ist die Verwunderung Lisas über den Hass, den ihr die Gefangenen entgegengebracht haben.

Für den Regisseur Anselm Weber (Intendant des Bochumer Schauspielhauses) ist Fräulein Franz keine „blutige Stute“, die prügelt oder tötet. Ihre Mittel sind subtiler, perfider: Sie gewährt scheinbar Momente der Menschlichkeit, etwa, wenn sie Marta und ihrem Geliebten Tadeusz ein heimliches Treffen ermöglicht. Aber ihr Ziel dabei ist die innere Demütigung der Gefangenen, wenn sie sich selbst verraten, um aus ihren Händen die Gunst zu empfangen. Marta spielte nicht mit – und Tadeusz auch nicht: Der Geiger, der den Lieblingswalzer des Kommandanten einüben soll, bevor er sich „in Rauch auflöst“, lehnt die Chance ab, Marta noch einmal zu sehen. Das Ende der Oper – und des Selbstbetrugs Lisas – kommt mit dem dämonisch verzerrten Walzer der Bordkapelle und einem träumerischen Lied Martas: Sie nennt die Namen ihrer Mithäftlinge, die nicht vergessen werden sollten – ein bezeichnender Kontrast zu der Szene im Lager, in der die Menschen mit bloßen Nummern aufgerufen wurden.

Die kalten Zahlen, die auch auf dem Zwischenvorhang die Namen zu verdrängen suchen, triumphieren nur in der Ideologie der Peiniger: Die Menschen im Lager lassen sich nicht enthumanisieren – auch wenn Weber mit den „Kapos“ in gestreifter Kluft mit Schlagstock ein Stück Realität zeigt. Mit bewegendem Spiel machen die Sängerinnen des Frankfurter Ensembles deutlich, wie Menschlichkeit im Verborgenen weiterlebt: Anna Ryberg, Maria Pantiukhova, Jenny Carlstedt, Judita Nagyova, Nora Friedrichs, Barbara Zechmeister und die beeindruckende Bronka von Joanna Krasuska-Motulewicz stehen für intensive Momente – und die hohe Ensemblekultur der Frankfurter Bühne.



Brian Mulligan als
Tadeusz in
Weinbergs „Die
Passagierin“ an der
Oper Frankfurt.
Foto: Barbara
Aumüller

Tanja Ariane Baumgartner fügt mit der Lisa ihren stets reflektierten Rollenporträts ein weiteres, höchst gelungenes hinzu: Der Wechsel vom putzigen Fräulein zum camouflierten, schließlich hohnvoll ausbrechenden Sadismus der Aufseherin gelingt ihr szenisch wie stimmlich. Sara Jakubiak konkretisiert die „Passagierin“ Marta von einer fast schemenhaften Erscheinung zu einer starken, mutigen Frau im Lager; ihr poetisches Erinnerungslied am Ende der Oper singt sie mit feinen lyrischen Lasuren als einen sanften Appell, nicht zu vergessen.

Die Männer im Ensemble halten mit: Peter Marsh setzt seinen unverwechselbaren Charaktertenor für den konsternierten, um seine Karriere besorgten Diplomaten ein; Brian Mulligan verinnerlicht den Geiger Tadeusz, der als letztes Fanal des inneren Widerstands statt des geforderten Walzers vor dem Lagerchef die Chaconne Johann Sebastian Bachs spielt.

Der Frankfurter Chor war selten so glaubwürdig wie in dieser Produktion. Unter Leo Hussain brilliert das Orchester in den vielen kammermusikalischen Momenten ebenso wie in den schneidend harten Schlägen der Perkussionsgruppe oder in den verzerrten, in Mahler- und Schostakowitsch-Tradition stehenden parodistischen Zitaten aus der Unterhaltungsmusik. Um noch einmal Adorno zu zitieren: Hier hat das „perennierende Leiden“ sein Recht auf Ausdruck gefunden.

Weitere Aufführungen: 14., 20., 22., 28. März;
www.oper-frankfurt.de

Tödliche Logik: „Hamlet“ als Oper von Ambroise Thomas in Bielefeld

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Evgueniy Alexiev

(Hamlet) und
Cornelie Isenbürger
(Ophélie) in
Ambroise Thomas'
selten gespielter
Oper am Theater
Bielefeld. Foto:
Paul Leclair

Es ist was krank am Hofe Dänemarks. Auf der Couch sitzen ein junger Mann und eine junge Frau, fast noch ein Mädchen. Um sie herum herrscht Ausgelassenheit: Man feiert die Krönung des neuen Königs. Aber der hagere Junge zeigt kein Interesse: Er notiert sich etwas in einem Büchlein. Vor dem schüchternen Versuch des Mädchens, ihn sacht zu berühren, zuckt er zurück. Die wirren Haare, der unstete Blick, die gesuchte Isolation: So sieht ein Außenseiter aus.

Hamlet ist an diesem Hof eine einsame Figur; einsam, weil er sich selbst, weil ihn offenbar eine Krankheit dazu macht. Wir finden ihn kurze Zeit später alleine auf der Couch, einem zentralen Bühnenrequisit Nanette Zimmermanns für Andrea Schwalbachs Inszenierung von „Hamlet“ am Theater Bielefeld. Ihm zur Seite: Ein in unauffälligem Braun gekleideter Herr. Ein Psychiater? Ein Therapeut?

Die Exposition wird sich schnell zuspitzen, wird die psychische Deformation Hamlets immer klarer offenbaren, wird zeigen, wie seine idée fixe nach und nach alle Personen seines Umfelds mit klebrigen Fäden an ihn bindet, und in seinem Gespinnst fesselt, bis sie am Ende dem zupackenden Stahlzahn zum Opfer fallen, den er in der Hand hält.

Die Entwicklung vom nagenden Argwohn zur kranken Gewissheit hat Regisseurin Andrea Schwalbach in Bielefeld nicht aus Shakespeares wohlbekannteren Tragödie gewonnen, sondern aus Ambroise Thomas' kaum bekannter Oper „Hamlet“. 1868 an der Pariser Opéra uraufgeführt, kleidet dieses Werk Shakespeare in

die eleganten Gewänder einer grand opéra und setzt – basierend auf einer Adaption von Alexandre Dumas und dem Libretto von Michel Carré und Jules Barbier – den Akzent auf das Geflecht der Emotionen, Wünsche, Erwartungen und Ängste der Hauptpersonen. Ein psychologisches Kammerspiel, das oft genug mit einem Salontrauerspiel verwechselt wurde.

Eigentlich sollte die Opernwelt spätestens nach den verdienstvollen Aufführungen mit Siegfried Köhler am Pult in Saarbrücken und Wiesbaden 1973 und 1983 wissen, welch ein Juwel – nicht nur musikalisch – von Thomas hier gefasst und geschliffen wurde. Aber der Tunnelblick auf das Repertoire wirkt auch eine Generation später noch: Bielefelds „Hamlet“ kommt daher beinahe der Rang einer Wiederentdeckung zu.



Caio Monteiro (Horatio),
Evgueniy Alexiev (Hamlet),
Cornelie Isenbürger
(Ophélie), Lianghua Gong
(Marcellus). Foto: Paul
Leclair

Schwalbach, wie stets in der Wahl ihrer Mittel sorgfältig und beziehungsreich bis zum Äußersten, entdeckt das Potenzial des Opernstoffs. Sie setzt eine fatale Verstrickung Hamlets in seine sinistre Innenwelt voraus, in der sich die Ahnung, seine Mutter und sein Onkel könnten den König, seinen Vater, ermordet haben, zur Gewissheit verdichtet und blutige Konsequenzen zeugt. Schwalbach gelingt das Meisterstück, zu

zeigen, wie Hamlet mit jedem Indiz seine innere Logik bestätigt sieht. Jeder rationalen Kontrolle entzogen, führt sie ihn zu furchtbarer Gewissheit. Ein Psychogramm einer Verschwörungstheorie mit tödlichen Folgen.

Das funktioniert auch dank der vagen Formulierungen des Librettos. Sie kommen dem virtuosen Spiel mit mehrdeutigen Hinweisen entgegen, das Schwalbach inszeniert – vor allem das Fest mit dem scheinbar verräterischen Schauspiel des „Todes Gonzagas“ im dritten Akt.

Der Zuschauer wird Zeuge des inneren Verfalls Hamlets – und der Menschen um ihn herum: Er entzieht Ophélie ihre Lebenskraft, er zerrüttet seine Mutter Gertrude und er tötet schließlich, als sich der Kontrollverlust nicht mehr bremsen lässt. Eine Schlüsselrolle spielt der „Geist“ des Vaters (Yoshiaki Kimura), säkularisiert zum Therapeuten: Der Hinweis auf den Vatemord kommt nicht aus schaurigem Jenseits, sondern wird aus dem Tagebuch Hamlets vorgelesen.

Schwalbach hat am Theater Bielefeld eine Riege engagierter Darsteller, ohne die ihr differenziertes Konzept auf der Bühne verpuffen würde: Evgueniy Alexiev ist der hagere Hamlet mit wirrem Scheitel, dem dunkelblauen Anzug eines Aufsteigers – Petra Wilkes Kostüme zitieren beziehungsreich Modisches – und den eckig-exaltierten Bewegungen eines Menschen, der sein inneres Getriebensein in ausgreifender äußerer Gestik offenbart. Mit seiner dunklen Stimme fasst er die gequälte Seele Hamlets in passend aufgeraute, in der Höhe nicht immer abgesicherte Töne.

Cornelie Isenbürger legt die Ophélie nicht als die gebrochene „femme fragile“ in der Nachfolge Lucia di Lammermoors an, wie es die Musik nahelegen könnte. Kein Koloraturvögelchen also, wie die großen Interpretinnen der Vergangenheit die Partie gerne präsentiert haben. Sondern eine nach Zuwendung gierende junge Frau, die Hamlets empathielose innere Isolation und seine immer befremdlicheren Ausfälle endgültig in die

Depression treiben. Auch stimmlich ist Isenbürger eine Ophélie aus Fleisch und Blut; ihre substanzreiche Stimme ist zur Schattierung in Farbe und Dynamik fähig.

Wie weit die seelische Deformation in diesem Biotop der Grausamkeit fortgeschritten ist, offenbaren äußere Wunden: Ophélie lässt schon bald die Pflaster an Armen und Oberschenkeln sehen; Gertrude demonstriert die blutigen Narben ihrer aufgeschnittenen Pulsadern. Zärtlichkeit und Zuwendung fehlen ihnen allen: Die Ehe zwischen Gertrude und Claudius, einem gemütlichen Blondinen: eine Vernunfttheirat. Ihr Kuss: förmlich. Die Beziehung zwischen Gertrude und Ophélie: geprägt von Scheu vor Berührung. Und wenn Hamlet und seine Mutter aufeinandertreffen, offenbaren die Reaktionen, dass diese Menschen eine lange Geschichte quälender Absenz jeder liebevollen Zuneigung hinter sich haben. Das fein schimmernde Metall in der schneidenden Stimme Melanie Kreuters passt zum Psychogramm dieser Figur.

Schwalbach vernachlässigt aber auch die Figuren der Peripherie nicht: Marcellus und Horatio (Lianghua Gong und Caio Monteiro) sind die stimmlich prächtig disponierten Freunde Hamlets, die sich erst einen Spaß machen, sich dann aber dem seelisch Abgründigen nicht entziehen könnten; der gebildete, diesmal erfreulich freie Tenor von Daniel Pataky ist fast zu edel für den unglücklichen Laërte, der wie Polonius (Moon Soo Park) ein Opfer von Hamlets verbissenem Rachedrang wird.

Elisa Gogou spornt die Bielefelder Philharmoniker zu differenziertem Spielen an: Ambroise Thomas' elegante, expressive Musik fordert geschmeidige Phrasierungen, hält sich kammermusikalisch zurück, um der Gesangslinie die Priorität einzuräumen, blüht aber auch auf, wo sie Gounod'sche Glut und die Pracht eines Saint-Saëns für sich entdeckt. Die Dirigentin hat für die stilistischen Facetten einen Blick, führt die Musiker und den von Hagen Enke einstudierten Chor mit sicherer Hand. Der Besuch in Bielefeld lohnt sich.

Weitere Vorstellungen: 13. und 22. März, 11. April, 10., 18. und 26. Juni.

Info: www.theater-bielefeld.de

Gescheiterte „Werktreue“: Fiasko mit Carl Maria von Webers „Freischütz“ in Aachen

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



„Brav! Herrlich getroffen!“
– Für den Aachener
„Freischütz“, von Martin
Philipp einem
Inszenierungsversuch
unterworfen, gilt das nicht.
Szene aus der Eröffnung der
Oper. Foto: Ludwig Koerfer

An Webers „Freischütz“ entzündet sich Inszenierungs-Fantasie gerne: Das liegt am Libretto Friedrich Kinds, seinen Elementen der Kolportage, der Schauergeschichte, des Sentimentalen und des Fantastischen.

Es liegt an dem störrisch die Religion bemühenden, für metaphysisch unbeleckte Regisseure von heute nicht nachvollziehbaren Ende. Und es liegt sicher auch an der Repertorielast, die Webers meistgespieltes Werk beschwert. Irgendetwas Neues muss ja jeder finden, der sich dem Stück widmet.

Insofern gehört eine gute Portion Mut dazu, die Geschichte von Freikugeln, Jägersbraut und Gespensterschlucht samt wundersamer Errettung so zu erzählen, wie sie auf dem Blatt steht. Martin Philipp hat es jetzt in [Aachen](#) versucht – und ist so gründlich gescheitert wie kein Regisseur in den letzten Jahren, abgesehen vielleicht von Dominique Horwitz mit seiner unsäglichen „Freischütz“-Verstümmelung in Erfurt.

Am wenigsten ist das szenische Fiasko noch Detlev Beaujeans Bühne zuzuschreiben: Ein Soffittenrahmen, halb in einer Art Flecktarn, halb in Spiegeln, auf denen sich später die vervielfachten bösen Augen Samiels öffnen. Der einzelne kahle Stamm auf der Bühne erweist sich als funktionsloses Dekor: Erst klebt eine Herz-Jesu-Statue daran, später trägt er eine Aufhängung für eine tote Rehgeiß.

Die Wolfsschlucht beschwört nicht so sehr das Unheimliche als die theatralischen Mittel einer gymnasialen Oberstufen-Theater-AG: Blitz, Dampf und Windmaschine, dazu ein paar Schatten für das „Wilde Heer“. Hilfloser hat man diese Schlüsselszene schon lange nicht mehr gesehen.



„Nur ein keckes Wagen ist's,
was Glück erringt“: das gilt
auch für den „Freischütz“.
In Aachen war das Wagnis
gering. Woong-jo Choi
(Kaspar) und Chris Lysack
(Max). Foto: Ludwig Koerfer

Die Menschen, die in wahrhaft biederem Biedermeier der Kostüme
Kristopher Kempfs den Schauplatz bevölkern, sind vom Geist von
Regie weitgehend befreit. Auch wenn der Chor nach dem
erfolgreichen Schuss des „Bauern“ (der sicher singende Stefan
Hagendorn ist Kilian) sich im Takt wiegend entfernt, auch wenn
er im Finale dem Übeltäter kollektiv den Rücken zukehrt: Mehr
als eine gestaltlose Menschenansammlung macht Philipp nicht
daraus.

Vielleicht hätte jemand dem Max von Chris Lysack erklären
sollen, welcher Charakter sonst leichten Sinns durch Wälder
und Auen zog und nun die verzweifelte Frage nach einem
lebenden Gott stellt. Vielleicht hätte man dem Ännchen Jelena
Rakić mitteilen sollen, dass sie mit ihrer hübschen, aber
leicht eingeengten Soubrettenstimme gerade nicht im
„Schwarzwaldmädel“ unterwegs ist.



„Jetzt ist wohl ihr Fenster
offen, und sie horcht auf
meinen Schritt...“: Katharina
Hagopian als Agathe. Foto:

Ludwig Koerfer.

Und vielleicht wäre es auch bei Kaspar angebracht gewesen, darauf hinzuweisen, dass es in der „Schreckensschlucht“ nicht um die Zubereitung von zugegeben etwa seltsamen Zutaten für ein nächtliches Grillen im Wald geht. Obwohl Woong-jo Choi noch am glaubwürdigsten die dunkel-verschlagene Seite einer gespaltenen Persönlichkeit ausdrückt: Den Dialog mit dem – als Figur getilgten – Samiel führt er mit sich selbst. Choi überzeugt als Sänger mit einem satten, messerscharf geführten Bassbariton, dessen leise angesetzte Warnung an Max, zu schweigen, dunkel-unheimliche Autorität ausstrahlt.



„Die Schlucht ist verrufen, und um Mitternacht öffnen sich die Pforten der Hölle“: In Aachen blieb der Schrecken zahm. Foto: Ludwig Koerfer

Das Ganze schließt, wie es eben schließen muss: mit einem Eremiten in schwarzer Kutte und fast noch schwärzerer, lyrisch, doch dennoch nachdrücklich geführten Stimme (Vasilis Tsanaksidis).

Der Regieeinfall des Abends ist die Rehgeiß, die zum dünn besetzten Jägerchor erst ausgeblutet, dann ausgeweidet und zum banalen Ende dem Probejahr-Paar auf einem Tischchen präsentiert wird. Zum „männlich‘ Vergnügen“ saufen die

Waidmänner das Rehblut: Hätten wir's gewusst, dass Jäger ein ganz blutrünstiges Gelichter sind?

Mehr Freude bereitet es, auf Webers Musik zu hören: Justus Thorau, neuer Erster Kapellmeister in Aachen, scheut das langsame Tempo nicht, erfüllt es mit Spannung und Bedeutung – auch das im Gegensatz zu den zähen, immer wieder durchlöcherten Dialogen auf der Bühne. Er hat eher die große Linie im Auge als den Akzent en détail, lässt die Klänge weich und klangsatt modellieren. Die Agathe von Katharina Hagopian stützt er, ohne ihren Atem an Grenzen zu führen. So kann die Sängerin – die als Persönlichkeit von der Regie ebenso wenig belichtet wird wie die anderen – vor allem ihr lyrisches Zentrum vorteilhaft entfalten: Ihre Tongebung ist stetig und flexibel, nur am Ende reicht die Energie nicht mehr für eine zuverlässige Stützung der Höhe.

Manchmal sollte Thorau ein wenig gelassener mit den Sängern atmen: Dann würde die Phrasierung in „Durch die Wälder...“ flexibler und Woong-jo Choi müsste bei „Nichts kann dich retten vom tiefen Fall“ nicht hetzen. Diese Details ändern nichts an der ansprechenden Leistung, die Thorau dem Sinfonieorchester Aachen abgewinnt. Der Klang, vor allem bei den Holzbläsern, verträge eine behutsame Politur, aber auf der anderen Seite stehen – auch bei Oboe oder Klarinette – schöne Soli. Das Solo-Cello hört man in Aachen deutlich über dem Niveau vergleichbarer Orchester. Der Chor unter Andreas Klippert und Elena Pierini erfüllt mit kompaktem Klang seinen Part.

Die Aachener Aufführung ist ein Beispiel dafür, wie durch vermeintliche „Werktreue“ das „Werk“ an Banalität und Langeweile verraten wird. Es bleibt dabei: Ohne eine reflektierte Hermeneutik bleiben die Bilder von damals blass.

Weitere Aufführungen zwischen 7. März und 30. Juni.

Info:

Nibelungen nach französischer Art: Ernest Reyers „Sigurd“ in Erfurt ans Licht geholt

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



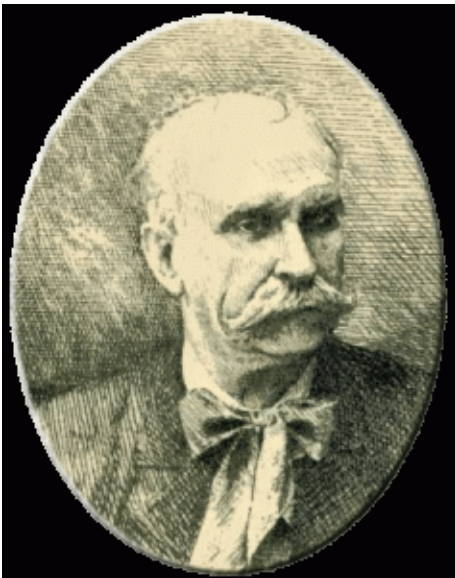
Atmosphärisch dichte Bilder schafft Maurizio Balò für Ernest Reyers „Sigurd“ am Theater Erfurt. Foto: Lutz Edelhoff

Erstaunlich, was es nach Jahrzehnten ausgedehnter opernarchäologischer Feldforschung noch zu entdecken gibt. Und erstaunlich, was an einem mittelgroßen deutschen Opernhaus möglich ist, wenn der richtige Intendant kreatives Potenzial entfaltet: Unter Guy Montavon ist Erfurt zu einer ersten Adresse für Uraufführungen und für Ausgrabungen vergessener, vernachlässigter und verkannter Werke geworden.

Die laufende Spielzeit – anlässlich des Ausbruchs des Ersten

Weltkriegs vor 100 Jahren – steht unter dem Motto „Geliebter Feind“: Sie brachte mit der Uraufführung von „Das schwarze Blut“ des Franzosen François Fayt einen mit dem Krieg verbundenen Stoff auf die Bühne, und sie thematisiert mit Ernest Reyers „Sigurd“ jetzt das über Jahrhunderte hin belastete Verhältnis zwischen der französischen Nation und den Deutschen.

Ernest Reyer (1823-1909) ist einer der Musikmenschen aus der zweiten Reihe, die zu ihrer Zeit erheblichen Einfluss hatten, später aber aus vielerlei Gründen vergessen wurden. Als Journalist und Kritiker – unter anderem für das einflussreiche „Journal des débats“ –, als Förderer von Hector Berlioz und Bewunderer Richard Wagners, als Freund deutscher Kultur und Literatur, war Reyer bedeutungsvoll; als Komponist einiger Opern wirkte er kaum über den französischen Sprachraum hinaus.



Ernest Reyer auf einer historischen Abbildung, um 1890.

„Sigurd“ ist neben „Salammbô“ die erfolgreichste seiner Opern – ein Schmerzenskind, dessen Geburt mehr als zwanzig Jahre dauern sollte: Spätestens 1866 arbeitete Reyer daran, das Libretto von Alfred Blau und Camille du Locle zu vertonen,

doch die erste Aufführung fand erst 1884 in Brüssel statt.

Die Pläne Reyers, das Werk in Paris uraufzuführen, scheiterten am Wechsel der Direktoren der Opéra und an der politischen Lage: Nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 war eine Oper auf einen als deutsch empfundenen Stoff nicht mehr opportun. Doch nach dem Erfolg in Brüssel griff Paris zu: Ein Jahr später erlebte Reyer den Triumph seines Werkes, das bis zum Zweiten Weltkrieg im Repertoire der Opéra blieb.

In Deutschland war – wohl ebenfalls aus politischen Gründen – Reyers „Sigurd“ nie zu sehen: Nach Wagners „Ring des Nibelungen“ verschwand etwa auch Heinrich Dorns „Die Nibelungen“ vom Spielplan. Die Annahme liegt nahe, dass eine französische Oper auf den Stoff der „Götterdämmerung“ in einem von Wagnerianern geprägten Klima nur schwer vorstellbar gewesen wäre. Erfurt holt also längst Fälliges nach und erschließt eine Oper, die mehr als nur Ausgrabungs-Interesse für sich beanspruchen kann.

Das Libretto stützt sich – wie Wagner – auf das Nibelungenlied, aber auch auf die Edda und die Völsungasaga. Auch die Spuren von „Tristan und Isolde“, die Reyer 1863 bei einem Besuch in Deutschland kennengelernt hatte, schlagen sich nieder. Am Wormser Hof Gunthers lehnt dessen Schwester Hilda – ihr Vorbild ist Kriemhild – die Hand Attilas ab. Sie liebt den fernen Helden Sigurd, der sie einst befreit hatte. Sigurd will jedoch Brunehild gewinnen: Die Walküre wurde aus dem Himmel verbannt, weil sie für einen Sterblichen auf der Erde gekämpft hat, in dem unschwer Sigurd zu erkennen ist.

Ein Zaubertrank der Amme Hildas, Uta, lenkt das Streben Sigurds um: Er verbündet sich mit Gunther und verspricht, was nur er als reiner Held vollbringen kann: Brunehild aus einem feuerumlohten Palast zu holen und Gunther als Gattin zuzuführen. Dazu schlüpft er in Gunthers Rüstung – Zauberdinge wie Tarnhelm und Ring kommen bei Reyer nicht vor. Zurück am Hof, täuscht Sigurd die misstrauische Brunehild und fordert

als Lohn für seinen Dienst die Hand der übergelücklichen Hilda.

Nach der Doppelhochzeit kommt es, wie es kommen muss: Hilda petzt und zeigt stolz Brunehilds Keuschheitsgürtel, den sie von Sigurd geschenkt erhielt. Die einstige Walküre erfährt die Wahrheit, das von Uta erahnte Unglück nimmt seinen Lauf ...

Die Inszenierung verschränkt Mythos und Geschichte

Guy Montavon vollbringt in Erfurt das Kunststück, die Handlung in wunderschön üppigen Bildern zu erzählen, die heillos kitschig wären, hätte er sie nicht durch den Bezugsrahmen gebrochen. Sein Thema ist das Wirken des Mythos in der Geschichte: Er greift auf, wie der Nibelungenstoff in der Rezeption des 19. und 20. Jahrhunderts Kultur und Politik beeinflusst hat. Begriffe wie „Nibelungentreue“ oder Verse wie „Die Wacht am Rhein“ sind nur die Schaumkronen auf den Wogen eines geistesgeschichtlichen Stroms, dessen Verzweigungen im Denken der Zeit vielfach nachspürbar sind.

Das erste der wirkmächtigen und atmosphärisch großartigen Bilder der Bühne von Maurizio Baló ist ein Nachkriegsszenario: die Ruinen des zerstörten Worms recken sich in einen trüben Himmel, Frauen klopfen Steine sauber, Kriegsversehrte kauern in tristen Trümmern. Hilda liegt verängstigt in einem schiefen Bett am Bühnenrand, umsorgt von Krankenschwester Uta. Ein Albtraum ängstigt sie immer wieder. Ihre Rettung ist ebenfalls eine erträumte: Sigurd, der Held, wird aus ihrer Fantasie geboren, eine idealisierte Gestalt aus einem retrospektiv ersonnenen Roman-Mittelalter. Die Regie macht die Kopfgeburt deutlich: Der „Held“ bewegt sich parallel zu der kranken Hilda. Der Barde, der von seinen Taten singt (mit robustem Ton: Máté Sólyom-Nagy), ist ein blutiger Verletzter.

Wirkungsvolle Bilder erinnern an Illustrationen des Historismus

Diese Linie zieht Montavon durch: Hilda leidet, hofft und echauffiert sich mit der Handlung auf der Bühne, auf der ein

nostalgisch kostümiertes Mittelalter das Bild prägt – wie abgeschaut von Illustrationen der Sagenbücher des 19. Jahrhunderts. Das Island, aus dem Sigurd Brunehild holt, ist Theaterspiel: Ein aufgezogenes Tuch zeigt schroffe Eisgebirge, der düster orgelnde Odinspriester (Juri Batukov) trägt das Kostüm imaginiertes Germanen-Vorzeit. Die goldenen Flügelhelme in den Händen des Chors sind mehr als Requisiten – es sind Verweise auf „illustrierte“ Geschichte in der Kunst des Historismus.

Auch Hagen (Vazgen Ghazaryan) erinnert an Fürstenporträts, wie wir sie etwa bei Moritz von Schwind finden. Ein bildnerischer Coup ist das Auftauchen Brunehilds in einem wikingerzeitlichen Bestattungsschiff – ihr Gewand ist ein Traum aus Gold, der Stil in einer Art, wie sich wackere Wagnerianer ihre werkgetreue „Walküre“ vorstellen (Kostüme: Frauke Langer). Im Hintergrund mahnt jedoch ein Rheinschiff in kaltem, grauem Stahl an die bedrückende Wirkung des Mythos Jahrhunderte nach seiner geschichtlichen Zeit.



Gefallene Walküre: Ilia Papandreou als Brunehild.
Foto: Lutz Edelhoff

Das Ende dekonstruiert den Mythos: Sigurd singt seinen Schlussgesang im verschlissenen Mantel eines Weltkriegssoldaten, Hilda beschwört ein apokalyptisches Szenario. Sie ersticht sich mit dem Schwert Sigurds in ihrem Bett, während Sigurds und Brunehild aus einer Flamme in ein

visionäres Jenseits enthoben werden: ein „Liebestod“, in dem Reyers Kenntnis von „Tristan und Isolde“ nachklingt. Ungerührt packt Uta die Bettwäsche zur Desinfektion in einen Plastiksack. Der Traum endet mit Tod und Vernichtung: Attila triumphiert über Gunthers Reich, aus dem Boden fährt der riesige bronzene Kopf eines Kriegerdenkmals – mit dem Heldenpaar auf dem Helm.

Die musikalische Seite der Wiederentdeckung ist bei der neuen Generalmusikdirektorin Erfurts, Joana Mallwitz, in besten Händen. Auch wenn sich Reyer in der Ouvertüre mit einem vierstimmigen Fugato gelehrsam zeigen will: Als musikalischer Wagner-Epigone erweist er sich nicht. Da mögen die Hornrufe bei Gunthers Jagd für einen Moment auf den gleichen Moment in der „Götterdämmerung“ verweisen, da mag Brunehilds Erweckung („Salut, splendeur du jour“) an „Heil Dir, Sonne, Heil Dir, Licht ...“ erinnern – musikalischen Reminiszenzen sind nicht eindeutig zu identifizieren.

Reyers glühender Lyrismus hat eher etwas mit Charles Gounod zu tun; seine prunkenden Tableaus könnten von Camille Saint-Saëns inspiriert sein; die fahlen Holzbläser, die Hagen begleiten, erinnern an Hector Berlioz. Die Brücken zu Giacomo Meyerbeers musikalischer Architektur sind fragil: Reyer hat, aus dem Gehörten zu schließen, nicht die Spannkraft für die beziehungsreichen Bögen, die sein älterer Kollege schlägt.

Farbige Instrumentierung, erhabenes Pathos

Aber Mallwitz und das Erfurter Orchester lassen das Schwärmerische und das Pathetische in Reyers Musik zu, bringen die farbige Instrumentierung zum Glühen, fassen den mitreißenden Rhythmus scharf und energisch, zeigen Reyers Stärken im expressiven Ausleuchten von Szenen, verleugnen aber auch nicht, dass ihm die Erfindung der einprägsamen Melodie, der packenden Szene nicht gegeben war. Marc Hellers luzider, kraftvoller Tenor kommt nicht nur mit den hohen Noten bis zum C mühelos zurecht; er versteht es auch, die musikalische Rede

in tönende Farben umzusetzen.



Marisca Mulder (links)
als Hilda und Katja
Bildt als Uta in
Reyers „Sigurd“ in
Erfurt. Foto: Lutz
Edelhoff

Kartal Karagedik setzt als Gunther einen profilierten Bariton ein; Vazgen Ghazaryan hat als Hagen nur eine periphere Rolle, die er mit markigem Ton erfüllt. Bei den Damen ist nicht aller Glanz von purem Stimmgold gespiegelt: Ilia Papandreou, die aus Liebe sterbende Walküre, schleudert imposante dramatische Momente über die Rampe, muss aber darauf achten, den Kern der Stimme nicht durch Vibrato auszuhöhlen. Marisca Mulder versenkt sich mit bewundernswertem Engagement in die Rolle der traumatisierten Hilda, kann aber neben schön geführten Linien und sanftem Mezzoforte manch hartem Ton nicht wehren. Katja Bildt als brangänenähnliche Uta reüssiert mit flammenden Prophezeiungen und dunklen Ahnungen.

Andreas Ketelhuts Chor pariert die Herausforderungen anstandslos: abgerundet im Ton, agil in der Bewegung. – Die Reise nach Erfurt lohnt sich: Reyer steht nicht bloß für einen

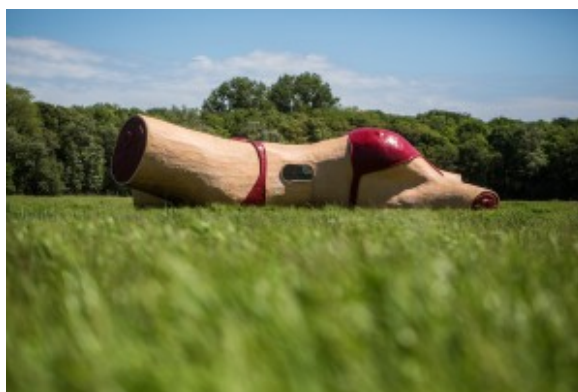
vom „Wagnerisme“ seiner und der folgenden Generation unabhängigen Weg; er kann sich mit seiner Adaption der reichen französischen Musiktradition auch als unabhängiger, kreativer Kopf mit anderen Komponisten seiner Zeit messen.

Weitere Aufführungen: 7. März, 22. März

Information: www.theater-erfurt.de

Rheingold, Notwist, Pasolini: Johan Simons stellt sein erstes Ruhrtriennale-Programm vor

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 6. August 2015



Demnächst vor der Bochumer
Jahrhunderthalle: Die
Bikinibar aus dem Atelier
Van Lieshout (Foto:
Ruhrtriennale)

**Johan Simons ist, wie bekannt, für die nächsten drei Jahre
Intendant der Ruhrtriennale, und heute hat er sein Programm**

2015 präsentiert. Erster Eindruck: Es kommt drauf an, was man draus macht, oder auch: Schau'n mer mal. Der Chef selbst ist da nicht so zögerlich. „Seid umschlungen!“ ist das euphorische Motto dieses „Festivals der Künste“ (Untertitel), das programmatisch sehr gern in den Schöpfungs- und Erlösungsmythen der Menschheit gründelt.

Die richtig großen Namen, das, was man im Showgeschäft „eine sichere Bank“ nennen könnte, fehlen weithin. Der Regisseur Luk Perceval und die Choreographin Anne Teresa De Keersmaeker sind vielleicht noch am ehesten Namen, die einer etwas breiteren Kulturöffentlichkeit bekannt sein könnten, wiewohl natürlich auch viele andere Auftretende ihre mehr oder minder große Fangemeinde haben werden.

In diesem Programm vermengt Klassik sich mit Pop und Zwölftönerei, um im nächsten Schritt auch noch elektronisch verfremdet zu werden, dort löst sich die Oper in eine Rauminstallation auf, und wenn schon nicht atemberaubend Crossovermäßiges auf die Spielstatt gestellt wird, dann sind zumindest doch Sprachenkenntnisse hilfreich, um fremdsprachige Schauspieltexte verstehen zu können. Immerhin sind deutsche Untertitel versprochen.



Ruhrtriennale-Intendant
Johan Simons (Foto: Stephan
Glagla)

Johan Simons selbst, der das Theaterspielen auf der Straße

begann, sich und seinen robusten Inszenierungsstil mit „Sentimenti“ bei der Ruhrtriennale früh schon unvergeßlich machte und selbst einen Stoff von Elfriede Jelinek noch als Burleske zu inszenieren wußte („Winterreise“, 2011 an den Münchner Kammerspielen), gibt jetzt den seriösen Einrichter bedeutungsschwerer Musikstoffe, inszeniert im September in der Jahrhunderthalle Wagners „Rheingold“, nachdem er schon Mitte August eine Bühnenfassung des Pasolini-Films „Accattone“ mit Musik von Johann Sebastian Bach auf die Bühne der Kohlenmischhalle Zeche Lohberg in Dinslaken zu stellen beabsichtigt.



Nicht unbedingt ein Ausbund an Schönheit, trotzdem in diesem Jahr ein Spielort der Ruhrtriennale ist die Kohlenmischhalle der Zeche Lohberg in Dinslaken (Foto: Ruhrtriennale)

Die Zeche Lohberg übrigens ist neu im Strauß der Spielorte, der generösen Ruhrkohle-AG – bzw. deren mit anderen Großbuchstaben firmierenden Rechtsnachfolgerin – sei Dank. Hingegen, um auch das noch los zu werden, bleibt Dortmund wieder außen vor. Letztes Jahr noch war zu hören, daß die neue Triennale-Leitung auch Interesse an der berühmten Jugendstil-Maschinenhalle der Museumszeche „Zollern“ in Dortmund-Bövinghausen gezeigt hätte. Doch es ist wohl nichts daraus geworden. Statt dessen, neben den „Haupt-Städten“ des

Festivals (Bochum, Duisburg, Essen und Gladbeck) nun also Dinslaken. Voilà!

Auffällig viele Niederländer (und Belgier) bevölkern das neue Triennale-Programm. Doch ist dies letztlich nicht zu geißeln, da ein Intendant natürlich alle Freiheiten hat, Kunst und Künstler zu bestimmen. Für den Vorplatz der Jahrhunderthalle ist seine Wahl auf das „Atelier Van Lieshout“ gefallen, das hier rund um eine beispielbare Gebäudeskulptur mit Namen „Refectorium“ ein Dorf entstehen lassen will, in dem es ein „BarRectum“, einen „Domesticator“, eine „Bikinibar“ oder auch ein „Workshop for Weapons and Bombs“ geben soll. „The Good, the Bad and the Ugly“ ist das Projekt überschrieben. Was kommt da auf uns zu? Geistige Auseinandersetzung natürlich, hier, laut Ankündigung, mit Selbstbestimmung und Macht, Autarkie und Anarchie, Politik und Sex.



Hier gibt es bald wieder Theater: Gebläsehalle Duisburg-Nord (Foto: Ruhrtriennale)

Schauen wir ein wenig durch das Programm, das sich (unter anderem) auf einem sehr ordentlichen, nach Spielstätte und Datum ordnenden Kalender abgedruckt findet. Den Reigen der „großen“ Produktionen eröffnet, wie schon erwähnt, am 14. August die musikalische Pasolini-Adaption „Accattone“ in Dinslaken. Sie wird sechsmal gezeigt – und mehr findet in Dinslaken dann auch nicht statt.

In Bochum steigt am 15. August die Eröffnungsparty mit dem Namen „Ritournelle“, und da geht es dann hübsch popmusikalisch zu, wenn nicht gerade Neue Musik von Karlheinz Stockhausen zum

Vortrag gelangt, entweder das Frühwerk „Gesang der Jünglinge“ oder das Spätwerk „Cosmic Pulses“. Bißchen Namedropping für die, die etwas damit anfangen können: Das Berliner Plattenlabel City Slang, das seit 25 Jahren besteht, spielt eine Rolle und ebenso die Gruppe „Notwist“. Es wird bestimmt laut und lustig, doch danach auch ganz ruhig.

Lediglich zwei Auftritte des Collegium Vocale aus Gent und ein Termin mit dem 80jährigen Musik-Minimalisten Terry Riley (29. August) nämlich stehen noch auf dem Augustprogramm. Unter der Leitung von Philippe Herreweghe bringen die Genter Johann Sebastian Bach zum Klingen. Am 16. August heißt das Programm „Ich elender Mensch“, am 21. August „Ich hatte viel Bekümmernis“.

Ab dem 12. September jedoch wird, wie wir doch hoffen wollen, Johan Simons' „Rheingold“ der Jahrhunderthalle einheizen und neue Maßstäbe setzen. Angekündigt ist „eine ‚Kreation‘ an der Grenze zwischen Oper, Theater, Installation und Ritual“ (!). Die Musik machen das Orchester MusicAeterna aus Perm unter dem Dirigenten Teodor Currentzis und der finnische Techno-Experimentierer Mika Vainio. Sieben Termine sind angesetzt.

Weiter geht es nach Essen, in die auch ohne Theater schon beeindruckende Mischanlage der Kokerei Zollverein. Ein „Parcours“ ist sie, seit hier vor vielen Jahren die Ausstellung „Sonne, Mond und Sterne“ neue Maßstäbe in der kulturellen Umnutzung alter Industriebauten setzte. Nun erklingt hier, auf diesem Parcours, Monteverdis „Orfeo“, dezentral und verwirrend vorgetragen. Zur Musik werden Besuchergruppen von maximal acht Personen durch die Räume geführt, die nun die Stationen von Orfeos Abstieg zeigen nebst seinem Versuch, die Geliebte für sich zurückzugewinnen. Das Regisseurinnen-Trio Susanne Kennedy, Suzan Boogaerdt und Bianca van der Schoot, sagt die Ankündigung, habe in dem alten Betonbunker Qualitäten einer Vorhölle erkannt, und das kann man nachvollziehen. Eurydike übrigens, die spätere Salzsäule, wird von mehreren Schauspielerinnen gespielt.

Etliche weitere Tanz- und Musikproduktionen sowie Rauminstallationen können in diesem Text keine Erwähnung finden, weil es sonst einfach zu viel wird. Von den Schauspielproduktionen sei noch „Die Franzosen“ erwähnt, ein Werk des polnischen Regisseurs Krzysztof Warlikowski, in dem er Prousts „Suche nach der verlorenen Zeit“ mit weiteren Stoffen des Romanciers zum großen Sittenbild einer „Gesellschaft im Umbruch zwischen 19. und 20. Jahrhundert“ verwebt. Sein Nowy Teatr spielt das alles in polnischer Sprache und will sechsmal die Halle Zweckel füllen. Das wirkt ein bißchen optimistisch, aber man soll ja nicht unken.

Ach ja: Von Anne Teresa De Keersmaeker wird Ende September dreimal die Uraufführung ihrer Choreographie „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ gezeigt, die Rilkes Erzählung über den begeisterten Türkenkrieg-Soldaten aktuell deutet; Regisseur Luk Perceval verarbeitet mehrere Stoffe Émile Zolas mit Darstellern des Hamburger Thalia-Theaters zu einem Gesellschaftsbild, das den Titel „Liebe – Trilogie meiner Familie I“ trägt. Die Teile II und III gibt es auf dieser Triennale noch nicht zu sehen.

So, das soll mal reichen. Glück auf!

www.ruhrtriennale.de

Vordergründig aktualisiert: Manfred Gurlitts Oper „Soldaten“ in Osnabrück

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Susann Vent-Wunderlich als Marie in Manfred Gurlitts Oper „Soldaten“ in Osnabrück. Foto: Jörg Landsberg

Von runden Geburtstagen und ähnlichen Gedenkanlässen nimmt die Musikszene oft nur dann Notiz, wenn es etwas zu vermarkten gibt. Bei Manfred Gurlitt wird es zum 125. wohl nicht anders sein. Geboren am 6. September 1890, gehört Gurlitt zu den komponierenden Dirigenten seiner an musikalischen Talenten so reichen Zeit – von Richard Strauss bis Wilhelm Furtwängler. Der Name der Familie ist durch die Sammlung Cornelius Gurlitt und die damit wieder ausgelöste Debatte um NS-Raubkunst bekannt geworden.

Manfred Gurlitt dagegen ist einer der vielen Vergessenen. Trotz seines Eintritts in die NSDAP wurde er jüdischer Vorfahren verdächtigt und 1937 seine Mitgliedschaft für nichtig erklärt. Der Druck auf ihn nahm zu, so dass er zwei Jahre später nach Japan emigrierte. Doch auch im Fernen Osten war er vor dem langen Arm der Nazis nicht sicher.

Nach dem Krieg wirkte Gurlitt bis zu seinem Tod 1972 segensreich in Japan; in seiner Heimat blieb er unbeachtet. Einzelne Versuche, sein Werk auf die Opernbühne zurückzubringen – 1997 „Wozzeck“ in Gießen, 2003 „Nordische Ballade“ in Trier, 2010 „Nana“ in Erfurt – blieben folgenlos. Dabei hat zuletzt die parallele Aufführung der „Wozzeck“-Vertonungen Gurlitts und Bergs in Darmstadt 2013/14 gezeigt,

dass man die Musik des Nachromantikers durchaus ernst nehmen sollte.

Mit diesem Eindruck verlässt man auch die neueste Gurlitt-Bemühung: Das [Stadttheater Osnabrück](#) brachte „Soldaten“ heraus, 1930 in Düsseldorf uraufgeführt. Düsseldorf hätte – das sei nebenbei bemerkt – durchaus noch etwas gut zu machen: Die für 1933 geplante Uraufführung von „Nana“ mit einem Libretto von Max Brod nach Émile Zola hatten die Nazis vereitelt; die Oper erschien erst 1958 in Dortmund.



Dominante Mutter: Joslyn Rechter (Frau Stolzius) und Jan Friedrich Eggers (Sohn Stolzius). Foto: Jörg Landsberg

Von Takt zu Takt spürt man in Osnabrück den versierten Theatermenschen: Gurlitt entwirft für die drei Akte seiner gut zweistündigen Oper konzentrierte Bilder, setzt den Kontrast zwischen Ensembleszenen und reflektierenden Monologen geschickt ein. Zwischenspiele gliedern das Drama, das Gurlitt selbst aus der Vorlage von Jakob Michael Reinhold Lenz destilliert hat. Die altertümliche Sprache behält er als ein distanzierendes Element bei.

Ähnlich wie in seinem „Wozzeck“ wählt er ein lakonisches musikalisches Idiom: Selten setzt er auf impressionistische Klangraffinesse, oft wählt er einen herben, harmonisch

schroffen Ton, manchmal – auch das muss gesagt sein – fehlt ihm die originelle klangliche oder harmonische Erfindung.

Auch wenn Strauss und Schreker weiter waren: Die lapidare, eher kommentierende als emotional mitreißende Musik passt zu Gurlitts betontem sozialpsychologischem Ansatz. Skizzenhaft, aber nicht schablonisiert die Charaktere, komplex, aber klar herausgearbeitet ihre Beziehungen zueinander.

„Soldaten“ zeigt die Eltern-Kind-Beziehungen als unheilvoll: Marie, die weibliche Hauptfigur, muss ihre erwachenden Beziehungswünsche den Geschäftsinteressen ihres Vaters Wesener unterordnen. Fabrikant Stolzius kann sich letztlich nur durch einen Akt der Gewalt von seiner dominanten Mutter absetzen. Und der – namenlos bleibende – Sohn der Gräfin de la Roche hat keine Chance, den energischen Geboten seiner standesbewussten Mutter zu entkommen. Die titelgebenden Soldaten bilden eine Gruppe sozialer Desperados, zynisch, schmarotzerhaft, empathielos.



Die Gräfin (Joslyn Rechter) und der Sohn (Daniel Wagner). Foto: Jörg Landsberg

Ein faszinierender, vielschichtiger Stoff. Das Theater Osnabrück hat ihn dem jungen Regisseur Florian Lutz anvertraut, der im Rheinland durch die heftig umstrittene „Norma“ in Bonn auf sich aufmerksam gemacht hat. Sein Ansatz,

die Geschichte aus dem Fokus auf individuelle Moral herauszurücken und gesellschaftlichen Bedingungen zuzuordnen, macht Sinn. Die Realisation auf der Osnabrücker Bühne scheitert dennoch: Lutz will den Stoff mit aktuellen politischen Assoziationen aktualisieren, bleibt aber im vordergründigen Zitieren und distanzloser Übertragung hängen. Diese Methode ist schon einmal schief gegangen, als er in Regensburg Wagners Frühwerk „Die Feen“ in das Beziehungsgeflecht der Wagner-Familie gezwungen hat. In Osnabrück ging es nicht besser.

Dass Lutz persönliche Schicksale als Ergebnis von Produktionsverhältnissen ansieht, könnte ja ein ertragreicher Ansatz sein: In der Firma Stolzius steht ein Automat eines weltweit verbreiteten koffeinhaltigen Getränks; eine Video-Botschaft verkündet, die Brause könne auch „a better world“ machen. Wir sind in der globalisierten Welt angekommen. Marie Wesener ist Tochter eines Waffenhändlers, der ziemlich skrupellos schweres Material verschiebt, seiner Tochter aber Vergnügungen wie die „Komödie“ verbietet. Kein Wunder, er scheint ja Muslim zu sein: Marie zieht jedenfalls ein Kopftuch auf. Auch das wirkt noch schlüssig: Kulturelle Unterschiede verursachen persönliche Tragödien.

Als es dann um die Soldaten geht, bleut Lutz seine Botschaft den Zuschauern mit dem dicken Knüppel ein – und damit sind nicht die „Rambo“-Szenen gemeint, die auf die flexibel beweglichen Bühnenelemente Sebastian Hannaks projiziert werden. Bundeswehr-Soldaten saufen und prügeln in einer sandsackbewehrten Stellung, Waterboarding und andere Abu-Ghreib-Foltermethoden garnieren das Gelage. Später mutiert die Gräfin de la Roche zur Gräfin Ursula von der Leyen, die ihre Kinder im Schlafanzug um den Weihnachtsbaum antreten lässt und sich mit säuglingsfütternden Soldaten den Medien präsentiert: Stimmt, die Bundeswehr soll ja familienfreundlicher werden! In solchen vordergründigen Bildern ertrinkt nicht nur Lenz' Sozialdrama; auch die aktuelle Relevanz schrumpft zur bloßen

Behauptung.



Damit's auch jeder merkt:
Marie wird zur „Hure“
gestempelt. Susann Vent-
Wunderlich in Manfred
Gurlitts „Soldaten“. Foto:
Jörg Landsberg

Damit's auch jeder merkt, darf Marie auf ihrem Abstieg vom schüchtern verliebten Mädchen zum ausgestoßenen Opfer „Hure“ an die Wand krakeln. Zum Glück vermittelt Susann Vent-Wunderlich singend einige Aspekte mehr als die Grobschnitt-Regie. Ihr farbenreicher Sopran kann zärtliche Erwartung, aber auch Wut, Verlorenheit und Erschöpfung ausdrücken. Joslyn Rechters Bühnenerfahrung bewährt sich als Fabrikantengattin im Strickkostüm und als glamouröse, parkettsichere Gräfin. Jan Friedrich Eggers beleuchtet die Facetten des jungen Stolzius, der vom noblen Liebhaber zum rächenden Täter und Opfer zugleich mutiert.

Die Soldaten – Per Håkan Precht, Sungkon Kim, Silvio Heil, Genadijus Bergorulko – singen kalt, klar und kantig. José Gallisa ist als Wesener eine autoritäre Vaterfigur mit wuchtiger, aber unflexibler Stimme. Daniel Wagner als eingeschüchterter Sohn der Gräfin zeigt einen klangvoll hellen, aber oft zu flach positionierten Tenor. Das halbe Dutzend kleiner Rollen ist adäquat besetzt, auch Chor und Statisten bewegen sich in den sich rasch wandelnden Räumen

sicher und gekonnt.

Die sorgfältige erarbeitete Klanglandschaft im Orchester, erarbeitet von dem bereits in Mainz als hoch begabt aufgefallenen Osnabrücker GMD Andreas Hotz, war in der besuchten Vorstellung bei Kapellmeister An-Hoon Song in guten Händen. Die Osnabrücker Symphoniker waren den sperrigen Reibungen ebenso gewachsen wie den emotional aufbegehrenden Momenten großen Klangs. Ein musikalisch lohnender Abend; die theatralische Bemühung möchte man mit einem Wort von Jakob Michael Reinhold Lenz bezeichnen: malhonett.

Weitere

Informationen:

<http://www.theater-osnabrueck.de/spielplan/spielplandetail.html?=&stid=929>

Barocke Burleske: Antonio Cestis Karnevalsoper „L'Oronthea“ in Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



An Ägyptens Gestaden
gestrandet: Alidoro (Xavier

Sabata), angehimmelt von Silandra (Louise Alder), aber auch von der Königin Orontea selbst begehrt.

Foto: Monika Rittershaus

Wenn's in [Frankfurt](#) mal lustig wird, ist Achtsamkeit angesagt: Mit komischen Opern oder gar Operetten hat Hausherr Bernd Loebe seit Jahren kaum etwas im Sinn. Jetzt erbarmte er sich zur „fünften Jahreszeit“ einmal eines nach Witz und heit'erer Laune gierenden Publikums – aber wenn schon, dann wenigstens barock: „L'Orontea“ hatte rechtzeitig vor den närrischen Tagen Premiere; ein burlesker, geistvoller Spaß aus dem Jahr 1656, geschaffen von einem Franziskanermönch.

Antonio Cesti wusste, wie er sein Zeitalter zu packen hat, und schuf für das Innsbruck Erzherzog Ferdinand Karls zur Karnevalssaison einen handlungssatten Dreieinhalbstünder, an Personen reich, mit Anspielungen und Zweideutigkeiten kräftig gewürzt. Giacinto Andrea Cicognini, der Librettist, verstand sein Handwerk: Er wusste, wie man verwöhnte, von der Oper gesättigte Venezianer professionell zu unterhalten hatte.

Dennoch ist die „philosophisch“-allegorische Einkleidung keine bloße Maskerade, um kulturellem Anspruch zu genügen. Ein Disput zwischen „Filosofia“ und „Amore“ exponiert das Vergnügen und sorgt am Ende für die Raffinesse der Auflösung: Creonte, der alte Philosoph, löst den Knoten der heillos verschnürten Handlungs- und Gefühlsstränge. Mag ja, sein, dass die Liebe die größere Macht über die Menschen hat und ihr Streben und Drängen bestimmt. Aber ohne die lösende Vernunft könnte sie sich aus den eigenen Verstrickungen nicht mehr befreien. Eine weise Lösung nach barocker Art.

Doch zuerst geht's um den verderblichen Einfluss amouröser Impulse auf ein (scheinbar) vernünftig wohlgeordnetes Gemeinschaftswesen. Orontea regiert als Königin in Ägypten und ist keinesfalls willens, dem triebhaften Unter-Ich zu weichen,

das als dickköpfige Amorette durch das Bühnenbild Gideon Daveys geistert. Aber wie das eben so ist: In Gestalt des schönen, an ägyptischen Gestaden gestrandeten Malers Alidoro kommt die Versuchung an, und statt dem Rat des – leider zu spät geborenen – Oscar Wilde zu folgen, sich lieber gleich zu ergeben, müssen sich die zunehmend liebeskranke Regentin und ihr Hof gute drei Stunden in Musik ergießen, bis sich alles im Sinne Amors fügt.

Barocke Fülle der Zeit: 70 Minuten braucht Orontea, bis sie sich zu dem zentralen Schluss durchringt, sie liebe Alidoro. Und erst nach weiteren 130 Minuten setzt sie die Erkenntnis folgerichtig durch. Dazwischen: Rezitative und Arien, einige von entzückendem Reiz, Sehnen, Begehren, Eifersucht, Trunk Travestie und Täuschung, Verzweiflung und Verwechslung, Briefe, Amulette und Piraten: Das ganze Repertoire wird aufgefahren, um Spaß und Spannung der Zuschauer zu erhöhen, bis endlich Creonte – mit der soliden, unfehlbar sitzenden Stimme von Sebastian Geyer – der Liebe freie Bahn gibt.

Regisseur Walter Sutcliffe – er inszenierte in Frankfurt Benjamin Britten selten gespielten „Owen WIngrave“ mit glücklicher Hand – schaut genau hin, auf Lust und Elend körperlichen Begehrens, auf lächerliche und tragikomische Versuche der Figuren, sich dem beliebten oder begehrten Gegenüber interessant zu machen, auf Getändel und Gemühtiefe.



Paula Murrihy als Orontea in Antonio Cestis gleichnamiger Oper in Frankfurt. Foto:

Monika Rittershaus

Orontea etwa, die Königin, reagiert in „Liebesdingen“ ja nicht wie eine erfahren gereifte Seele. Sie hat den Attacken Amors in etwa so viel entgegensetzen wie ein dreizehnjähriger Teenager, reagiert wechselhaft, eifersüchtig, überzogen. Das Kostüm von Gideon Davey verdeutlicht den Fall: Zunächst in einer blauen Robe mit dem Kragen der „jungfräulichen“ Elisabeth Tudor, dann mit den exaltierten Würfeln eines barock anmutenden Kleides, das auch ein köstliches Praliné verpacken könnte, schließlich schüchtern-reizstark entblättert schlittert die Königin in den emotionalen Wirrwarr hinein.

Auch andere Personen wechseln äußere Hülle und innere Seelenstimmung: Aristeia etwa liefert mit Haut und Pailletten den Nachweis, dass Amor „auch die Alten nicht verschont“. Der Tenor Guy de Mey, der schon in der CD-Aufnahme mit René Jacobs mitgewirkt hat, macht aus der für einen tiefen Alt gedachten Rolle eine groteske, scharfe Travestienummer.



Amors Klone übernehmen die Herrschaft. Szene aus „L'Orontea“ an der Oper Frankfurt. Foto: Monika Rittershaus

Dass Sutcliffes Konzept vor allem im ersten Teil vor der Pause nicht trägt, liegt nicht nur an der Oper selbst, die sehr lange braucht, um alle Charaktere zu exponieren. Es liegt auch

an der Distinktion des Regisseurs. Die Szenen ziehen sich, Abstecher ins Derb-Komödiantische oder in den Slapstick machen das Blei der Zeit nur punktuell leichter.

Daveys Bühne lässt barocke Schaulust vermissen: Da sorgt auch grelles Licht auf öde Sanddünen im ersten Akt nicht für Erleuchtung. Und ein hoher roter Raum, mit Büsten ausgestattet wie ein archäologisches Kabinett, bildet auch eher einen Rahmen als ein spielförderndes Element. Die tiefe Ruhe im Zuschauerraum vor der Pause sprach Bände.

Nach der Pause zieht das Tempo an, werden die Szenen burlesker, wenn auch nicht unbedingt belangvoller. „Amore“ behauptet ihre Herrschaft immer unverblümt: Die Putten vervielfachen sich; in Abendkleidern mit speckigen Ärmchen grillen sie Würstchen, schieben Kulissen, lugen hinter allen Kanten hervor. Das erinnert an den bunten, oberflächlichen Bühnen-Trash, mit dem in der Intendanz von Peter Jonas einst David Alden angetreten war, die Münchner zu Händel-Fans zu bekehren.



Nobler Rahmen, aber wenig spieldienlich: Das Bühnenbild von Gideon Davey.
Foto: Monika Rittershaus

Dirigiert hatte diese Münchner Gesellschafts-Divertissements einst Ivor Bolton – und er debütiert in Frankfurt nun mit einer kritisch erarbeiteten Neuausgabe von Cestis Musik, den

Streichern des Frankfurter Opernorchester und Solisten aus dem Monteverdi Continuo-Ensemble. Sie steuern die Spezialinstrumente bei: Theorbe, Lirone, Gambe, Trompete, Posaune, Zink, Orgel.

Bolton pflegt nicht die ruppige Ästhetik mancher Originalklang-Ensembles. Er setzt auf einen weich geformten, plastischen Klang, auf behutsame Akzente und federnden statt polternden Rhythmus. Das wirkt überzeugend in den Momenten der Innerlichkeit wie in der Arie „Intorno all'idol mio“, mit der die vorzüglich singende Paula Murrihy die seelische Tiefe der Orontea offenbart. Die burlesken Momente allerdings vertragen entschlosseneren Zugriff in Artikulation und Rhythmus.

Unter den Sängern profiliert sich Paula Murrihy erneut als eine der leuchtenden Stimmen des sorgfältig gepflegten Frankfurter Ensembles. Ob in den sicher gesetzten verzierten Passagen oder im elegant gebildeten Legato: sie ist höhenschön, sicher in der Stütze und klangvoll im Timbre präsent. Mit schmeichelndem Timbre und geschmeidiger Stimmführung empfiehlt sich der katalanische Counter Xavier Sabata als Alidoro, selbst wenn ihm der virile Nachdruck ein wenig fehlt. Eigentlich war für diese Produktion Franco Fagioli angekündigt, der sich auf seiner Homepage aber mit Verweis auf höhere Gewalt entschuldigte.

Matthias Rexroth und Louise Alder lassen als „niedereres“ Paar kaum Wünsche offen. Simon Bailey hat als Gelone die buffoneske Basspartie auszufüllen: Den ständig alkoholisierten, jede Gelegenheit zu Schlaf oder voyeuristischer Neugier nutzenden Diener bringt er mit derbem Charme auf die Bühne, stimmlich hat er mit den geforderten Wechseln ins Falsett seine Probleme – kein Wunder, denn was im 17. Jahrhundert Sache gut ausgebildeter Spezialisten war, kann heute nicht ohne Weiteres von einem Sänger verlangt werden, der von Bach bis Bartók alles singen können soll. Am Ende war der größere Teil des Publikums zu reichlich Beifall aufgelegt.

Von Geistern und Geliebten: Ballett „Giselle“ noch einmal im Essener Aalto-Theater

geschrieben von Eva Schmidt | 6. August 2015



Foto: Bettina Stöss/Aalto-Ballett

Für Giselle soll es rosa Kirschblüten regnen und zwar immer.

Auch als der geliebte Albrecht plötzlich nicht mehr der ist, der er zu sein vorgab, will das Mädchen das nicht wahrhaben und wirft sich einen Schwung Blüten über den Kopf: „Ich will nicht, dass die Liebe aufhört“, scheint Giselle damit zu sagen, „denn sonst folgt nur noch der Tod.“ Das Unausweichliche geschieht trotzdem: Rot wie Blut sind jetzt die Rosen, die wie aus einer Wunde aus Giselle Körper quellen. Sie selbst wird ins Reich der Geister verbannt.

Rund 160 Jahre alt ist Giselle, eines der berühmtesten romantischen Ballette: In der Koproduktion von Aalto-Theater und MIR Gelsenkirchen unter der Leitung David Dawson und musikalischer Bearbeitung von David Coleman feierte es im letzten Frühjahr Premiere, wurde nun wieder aufgenommen und

ist noch einmal im März zusehen.

Leichte Pastelltöne beherrschen die Bühne, Dawson hat Giselle behutsam in eine Art zeitlose Moderne überführt. Die Hochzeitsfeierlichkeiten geraten sommerlich heiter, die Liebe leicht und unschuldig. Bis Hilarions (Tomas Ottych) Eifersucht zum ersten Mal dazwischenfährt: Jetzt liegt ein Schatten über dem Paar, Giselle (Yanelis Rodriguez) und Albrecht (Breno Bittencourt). Der Riss ist nicht mehr zu kitten. Auch wenn es sich um einen ästhetisierten Schmerz handelt, hinterlassen Musik und Tanz einen starken emotionalen Eindruck.



Foto: Bettina Stöss/Aalto-Ballett

Der zweite Teil entführt die Zuschauer mit ganz einfachen Mitteln in die Geisterwelt: Die „Wilis“ tragen transparente Schleier und so wirkt ihr Tanz, geheimnisvoll, fragil, zauberhaft und trotzdem wie ein zarter Spuk. Psychologisch ist der gesamte zweite Akt Albrechts „Trauerprozess“ gewidmet, der versucht, über Giselles Verlust hinwegzukommen. Wie im Traum erscheint ihm die Geliebte in der Erinnerung und nur ganz langsam und mitunter qualvoll kann er sich von ihr lösen.

Tänzerisch und Musikalisch (es spielten die Bochumer Symphoniker unter der Leitung von Yannis Pouspourikas) wirkt die Choreografie ungeheuer harmonisch und aus einem Guss, die Tänzer verbinden Perfektion und Präzision mit viel romantischem Gefühl. Tatsächlich hat man den Eindruck, das

Ensemble hätte das Werk vollständig durchdrungen und atmete es wieder aus: Zunächst mit viel Leidenschaft, dann mit melancholischen Schmerz und einem Hauch von Grabeskälte.

Nächste Vorstellung: 13. März

Karten

und

Infos:

<http://www.aalto-ballett-theater.de/wiederaufnahmen/giselle.htm>

Erzwungener Liebestod – Frederick Delius' „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ in Bielefeld

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Ein roter Schirm, ein blau gefleckter Horizont: Bilder der Hoffnung in Sabine Hartmannshenns Inszenierung von „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ in Bielefeld. Die Bühne schuf Kaspar Zwimpfer.

Foto: Bettina Stöß

Von Jean-Jacques Rousseau stammt die Erkenntnis, Freiheit bestehe nicht darin, dass der Mensch tun könne, was er wolle. Sondern dass er nicht tun muss, was er nicht will. In Frederick Delius' Oper „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ sollen die beiden liebenden jungen Leute ständig tun, was sie nicht wollen: Die Väter verbieten ihnen den Umgang miteinander. Der „schwarze Geiger“ will ihnen ein Leben als verantwortungslose Vagabunden schmackhaft machen. Das „Volk“ versucht, sie in die Konventionen seiner rüden Belustigungen einzupassen.

Sali und Vreni, die Shakespeare-Figuren in einem engen, provinziellen Umfeld, sehen am Ende als Ausweg nur den gemeinsamen Gang in den Tod. In ihrer Bielefelder Inszenierung der Opernrarität zeigt [Sabine Hartmannshenn](#) ungeschönt, was das bedeutet: Vreni schneidet sich tief in den Unterarm, dann reicht sie das blutige Messer dem jungen Sali.

Frederick Delius' „A Village Romeo and Juliet“, in einem langen, mühevollen Prozess entstanden und 1907 in Berlin uraufgeführt, wird nicht ohne Grund in Bielefeld gezeigt: Die Familie Delius stammt aus der westfälischen Stadt, auch wenn Frederick – eigentlich Fritz – als Sohn deutscher Einwanderer in Bradford in Yorkshire geboren wurde. Noch heute leben Nachfahren in Bielefeld, gibt es dort ein Familienarchiv.

So verbindet das Theater stets willkommene lokale Bezüge mit einem aktuellen Trend: Delius' schwer einzuordnendes Werk – es steht zwischen Wagner-Nachfolge und -Ablehnung, musikalischem Impressionismus französischer Prägung und Anklängen an seinen Freund Edvard Grieg – hat in den letzten Jahren neues Interesse gefunden, unter anderem in wichtigen Produktionen in Karlsruhe und [Frankfurt](#). Seine Oper „Koanga“, seit Jahrzehnten ungehört, wird im Herbst 2015 beim irischen Wexford Opera Festival zur Debatte gestellt. Und vor einer Generation, als Bielefeld mit John Dew ein Zentrum kreativer Opern-Archäologie gewesen ist, war dort schon einmal „Fenimore und Gerda“ zu

sehen (1987/88).

Kaspar Zwimpfer baut für Sabine Hartmannshenn eine Bühne, deren reduktive Ästhetik den beiden deutlichsten Polen des Stücks entgegenkommt: auf der einen Seite die Anklänge an die drastische Sozialkritik der Vorlage, Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“; auf der anderen die Tendenz zu einer psychologisch-symbolistischen Studie, die dem Scheitern der jungen Menschen einen Zug ins Existenzialistische, wenn nicht sogar ins tristanhaft Unbedingte gibt. Verschiebbare Wände schaffen düstere Klausen, trennen oder vereinen Räume, stehen blau gefleckt und lichtdurchlässig für weite Himmels- oder Seelensphären.



Zentrale Figur für die Deutung: der „schwarze Geiger“ (Frank Dolphin Wong). Foto: Bettina Stöß

Zentrale Figur für die Deutung ist der „schwarze Geiger“: psychologisch ein Katalysator der seelischen Entwicklung der beiden Kinder, gesellschaftlich ein „Bastard“, ein Außenseiter, dem sein Recht vorenthalten wird. Aber er hat

auch Züge einer unbestimmt-dunklen Gestalt, eines teuflischen Musik-Magiers. Unerklärt bleibt, warum das junge Paar sein verlockendes Angebot ausschlägt, in den entfernten „Bergen“ das freie Leben gesellschaftlich ungebundener Aussteiger zu leben. Mag sein, dass Vreni (in Bielefeld ganz norddeutsch: „Vrenchen“) und Sali von den tradierten Konventionen, wie ein gelingendes Leben auszusehen habe, nicht loskommen. Könnte aber auch sein, dass sie in einer hedonistischen Utopie eines ungebundenen Daseins die Erfüllung menschlichen Lebensglücks nicht erkennen können. Um bei Rousseau zu bleiben: Freiheit ist, nicht alles tun, sondern das Ungewollte lassen zu können.

Hartmannshenn changiert zwischen diesen Polen, ohne sich letztlich zu entscheiden – das ist die Schwäche ihrer handwerklich wieder bemerkenswert elaborierten Inszenierung. Die Regisseurin hat in Köln, Düsseldorf („The Rake’s Progress“, „Lohengrin“) und zuletzt in Bielefeld mit Verdis [„Giovanna d’Arco“](#) unter Beweis gestellt, wie sie konzeptionelles Denken in schlüssige Bühnenaktion umsetzen kann. Da gibt es zu Beginn des zweiten der sechs Teile ein wundervoll poetisches Bild: Vreni sitzt allein auf einem einsamen Stuhl im zweigeteilten Raum; jenseits der trennenden Wand steht der Vollmond hinter einem Gazeschleier. In solchen Momenten braucht es keine Aktion, um Atmosphäre und Aussage in eins zu bringen.



Sarah Kuffner und Daniel Patacky als Vreni und Sali in Frederick Delius' „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ in Bielefeld. Foto: Bettina Stöß

Auf der anderen Seite stehen dann Szenen wie im fünften Bild: Das „Markttreiben“ auf nahezu leerer Bühne bedient sich einer vordergründigen Bewegungs- und Körpersprache, Schaukeln und Jahrmarktsstand kommen über ihren Requisiten-Charakter nicht hinaus. Auch die roten Schirme, die Vreni und Sali vom schwarzen Geiger bekommen, wirken zu gewollt zeichenhaft, um einen tragfähigen Symbolwert zu erreichen. Die Kostüme von Susana Mendoza, hinterwäldlerisch zeitgenössisch wie aus einem Versandhauskatalog mit Fünfziger-Jahre-Geschmack, lassen eher an die Sozialstudie Kellers denken – und unterstützen so den Schwebezustand der Deutung.

Auch die Musik will sich nicht zu verfeinertem Raffinement verständigen: Alexander Kalajdzic kann Ausrutscher in Einsätzen und ein paar verquere Intonationskickser nicht verhindern. Was nicht weiter bedeutsam wäre, hätte er zum Beispiel auf subtile Dynamik geachtet. Aber die Bielefelder

Philharmoniker spielen so handfest auf, als wüssten sie nicht um die Akustik ihres Hauses.

Sicher kennt Delius' Musik den sämigen Strom einer harmonisch reich unterfütterten Melodie; sicher kennt sie die breite lyrische Emphase. Aber sie braucht auch das elastische Zurücknehmen, das wirkungsvolle Detail, ein Mikroklima für das Wachsen nuancierter Klänge. Das vermisst man in Bielefeld.

Nuancen sind eher Sache der Sänger: Sarah Kuffner und Daniel Patacky sind ein sorgsam gestaltendes Paar, innig und leidenschaftlich, mit hochfliegender Emphase und trüb getönter Depression. Beide Stimmen haben freilich ihre Probleme: Der Tenor bildet die Töne fest und nicht selten grell; die Sopranistin sollte den Kern des Klangs eher mit dem Atem als mit dem Einsatz von Vibrato suchen.

Moon Soo Park und Yoshiaki Kimura als Marti und Manz müssen sich um Subtilitäten nicht scheren: Sie singen die beiden recht realistisch gefassten Väter mit brachialem Vollton. Einen vorteilhaften Eindruck hinterlässt Frank Dolphin Wong: Als schwarzer Geiger changiert er stimmlich zwischen den entschiedenen Tönen des Übervaters und dem geschmeidigen Locken des Verführers. Den Eindruck, ein bloßer Herumtreiber zu sein, kann er mit seinem differenzierten Singen dennoch nicht ganz vermeiden.

Die Nebenrollen sind sorgfältig besetzt und gestaltet – von der Pfefferkuchenfrau Melanie Kreuters bis zum Schießbudenmann Roman Astakhovs. Nienke Otten und Sarah Davidovic gefallen in ihrem kurzen Auftritt: Sali und Vreni als Heranwachsende. Bei allen Einwänden ist dem Theater Bielefeld hoch anzurechnen, dieses bedeutende Werk der Nach-Wagner-Ära erneut zur Diskussion zu stellen.

Schön, dass es nicht dabei bleibt: Mit Ambroise Thomas' „Hamlet“ steht ab 28. Februar eine weitere Rarität auf dem Spielplan, die sieben Jahre nach dem „Tannhäuser“-Skandal in

Paris 1861 (Wagners Oper ist ab 31. Mai zu sehen) mit Shakespeare und Anklängen an die Grand Opéra versuchte, eine Alternative zum bestimmenden Einfluss des Deutschen zu entwickeln. Es bleibt spannend in Bielefeld!

Weitere Infos hier

Mensch-Maschine: Mozarts „Zauberflöte“ an der Rheinoper in Duisburg und Düsseldorf

geschrieben von Eva Schmidt | 6. August 2015



Foto: Hans Jörg Michel/Rheinoper

Nosferatu kann kaum die wilden Höllenhunde zurückhalten und nicht nur Papagenos Katze sträuben sich dabei die Nackenhaare: Als Hommage an den Stummfilm zeigt die Rheinoper in Düsseldorf und Duisburg Mozarts „Zauberflöte“.

Was auf den ersten Blick nicht unbedingt zusammenzupassen scheint, geht tatsächlich eine kongeniale Verbindung ein. Die

filmischen Animationen ersetzen das Bühnenbild und führen mitten ins Herz von Mozarts fantastischem Märchen rund um Liebe, Weisheit und böse Mächte. Die Arien sind nach wie vor an ihrem Platz, nur der Sprechtext wird nach Art des Stummfilms in kurze Sätze gepackt und flimmert über die Leinwand. Regisseur des Ganzen ist Barrie Kosky, der Intendant der Komischen Oper Berlin, gemeinsam mit Suzanne Andrade und Paul Barritt von der Theatergruppe „1927“, die in ihren Shows mit filmischen Animationen arbeiten und so ein ganz eigenes ästhetisches Erlebnis schaffen.



Foto: Hans Jörg
Michel/Rheinoper

Deswegen tritt Sarastros (Thorsten Grümbel) Oberaufseher Monostatos (Florian Simson) im Kostüm des Nosferatu auf, Papageno (Richard Sveda) erinnert an Stummfilmstar Buster Keaton und Pamina (Heidi Elisabeth Meier) trägt pechschwarzen Pagenkopf wie Filmstar Louise Brooks in der 20er Jahren. Die Königin der Nacht (stimmlich sehr überzeugend: Cornelia Götz) ist als übergroße Spinne konzipiert, deren stachelige Beine den Zuschauern Gänsehaut über den Rücken jagen: Hier driftet die Inszenierung ein wenig in Richtung Horror-Comic.

Und doch ist diese Lesart psychologisch überzeugend, denn die Königin der Nacht, in vielen Opernabenden als sternenumglänzte Kitsch-Queen angelegt, verkörpert bei Mozart ebenfalls das Reich des Bösen. Im Gegensatz zu Sarastro, der sich vom unerbittlichen Herrscher zum Hüter von Weisheit, Wahrheit und

Gerechtigkeit entwickelt. Mit langen Bärten und hohen Zylindern herrschen er und seine Priester über ein Reich, das dem Film „Metropolis“ entsprungen scheint. Die Animationen, projiziert auf den Bühnenhintergrund, zeigen die ersten Maschinen-Menschen; Zahnräder und Dampfkolben treiben die Spezies der Roboter an. Rund hundert Jahre später durchdringen Computer unsere Welt erst recht – aber nicht mehr schwarz-weiß und mechanisch.



Foto: Hans Jörg
Michel/Rheinoper

Und wie funktioniert das mit Mozarts Musik? Im Rhythmus der Klänge aus dem Orchestergraben (große Spielfreude beweisen hier die Duisburger Philharmoniker) tanzen Phantasmen, Tiere und technische Apparaturen über die Leinwand; die Sänger fügen sich ästhetisch stimmig ins Gesamtgeschehen ein. Da es immer etwas zu schauen und zu bestaunen gibt, gerät der Abend äußerst kurzweilig, ohne dass das Primat der Musik aufgegeben wird. Im Gegenteil: Es entsteht ein witziges, anrührendes und auch ein wenig respektloses Gesamtkunstwerk, das einfach Spaß macht.

Wiederaufnahme im Theater Duisburg am 17.12.

Weitere Termine und Karten: www.operamrhein.de

Erstickende Fürsorge: „The Turn of the Screw“ an der Folkwang Musikhochschule Essen

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Unschuldige Opfer oder sündige Engel? Die Kinder Miles (Dan Tian) und Flora (Sina Jacka) in der glänzend gelungenen Hochschulproduktion von Britten's „The Turn of the Screw“ an der Folkwang Hochschule Essen. Foto: Seda Karaoglu

Schraubenköpfe sind gewöhnlich in der Mitte geschlitzt. Hier setzt der Dreher an, der die Kraft überträgt, mit der sie ins

Material getrieben werden. So lange, bis sie fest sitzen. Würde man diesen Schlitz ins Monströse vergrößern, käme in etwa der langgestreckte Kasten heraus, mit dem Alexandra Tivig die Bühne in der Aula der Folkwang Hochschule für Musik kreuzt.

Für Benjamin Britten's Kammeroper „The Turn of the Screw“ ist dieser karge, auf wenige Grundlinien reduzierte Raum der Schauplatz, in dem und um den herum sich das Geschehen konzentriert. Und der Kasten wird bewegt, von den Geistern, den Kindern und den Frauen, die in den zwei dichten Stunden dieses Thrillers des Undeutbaren die „Drehung der Schraube“ vorantreiben, bis sie sich tief in die Seelengründe gebohrt hat, aus denen Britten die Ahnung unaussprechlichen Entsetzens aufsteigen lässt.

Wie die Vorlage der Oper, die Novelle von Henry James (1898), schafft Britten's Oper (1954) eine Atmosphäre des Unheimlichen, Ungreifbaren. Nichts ist eindeutig, der nachvollziehbare Zusammenhang von Ursache und Wirkung schält sich kaum aus nebelhaft Angedeutetem heraus. Selbst scheinbar unbezweifelbare Fakten und Beobachtungen verlieren ihre Evidenz, werden zu Schleiern in einem Bild, die sich nicht zu eindeutigen Konturen zusammenzwingen lassen wollen.

In diesem Gespinnst aus Ahnung, Angedeutetem und Ausgesprochenem fängt sich die junge Gouvernante, die zwei Waisen auf einem abgelegenen Landsitz erziehen soll. Anfangs wirkt das harmonische Zusammenleben ungetrübt, aber dann schleichen sich seltsame Schatten in die Idylle. Die Haushälterin Mrs. Grose identifiziert sie als Peter Quint und Miss Jessel, Hausdiener und frühere Gouvernante, die beiden unter mysteriösen Umständen zu Tode gekommen sind. Auch die Kinder zeigen immer auffälligeres Verhalten. Entschlossen, den Geheimnissen auf die Spur zu kommen und überzeugt vom verderblichen Einfluss der Geister der Toten, will die junge Governess ihre Schützlinge retten – mit schlimmen Folgen ...

In ihrer reflektierten, in jedem Detail folgerichtig ausgearbeiteten Inszenierung führt Helen Malkowsky nicht nur die Studierenden dreier Gesangsklassen der Essener Hochschule darstellerisch über sich selbst hinaus. Sie verdichtet die Indizien des Stückes auch zu einer Geschichte von Missbrauch und einer sich ins Pathologische steigernden Fürsorge, ohne die Deutungen allzu sehr festzulegen.

Die Kinder Miles und Flora – in Essen mit bewundernswertem Einfühlungsvermögen von zwei jungen Sängerinnen gegeben – sind Mitwisser im bösen Spiel. Nichts verraten!, signalisiert Flora der Haushälterin mit dem Finger auf dem Mund, als die ersten Ungereimtheiten die unbeschwerte Atmosphäre trüben.

Malkowsky hat sich offenbar mit der Psyche von Missbrauchsopfern beschäftigt: dem „Nachspielen“ des Schrecklichen, dem Gefühl des Schuldigseins, dem fürs seelische Überleben notwendigen Zwang zum Verdrängen. Wenn die Kinder am Ende des ersten Aktes in zweifellos sexuell konnotierter Umarmung auf dem Bett knien, ist zu ahnen, was mit ihnen geschehen sein könnte. Und ihr Umgang mit den Geistern erinnert an das Einverständnis, das Opfer mit ihren Peinigern entwickeln können. Sina Jacka (Flora) und Dan Tian (Miles) meistern die konzentrierten Spielszenen mit professioneller Bravour.



Zwielichtiges Verhältnis:
Die Gouvernante (Christina
Heuel) mit ihrem Schützling

Miles (Dan Tian). Foto: Seda
Karaoglu

Während die Figur der Mrs. Grose (Sandra Schares gibt ihr die Züge einer älteren, sehr wohl wissenden, aber verdrängenden Frau) in Malkowskys Konzept eher zurücktritt, schärft die Regie den Blick auf die psychische Entwicklung der Gouvernante: Christina Heuel zeichnet mit gut entwickelter Stimme und überzeugendem Einsatz ihren Verfall nach. Aus der zuversichtlichen, hoffnungsfroh die Selbstzweifel überwindenden, attraktiven jungen Frau wird ein zerrüttetes Gespenst, das wie eine der rothaarigen Furien von Johann Heinrich Füssli erschöpft im grellweißen Licht der Geistersphäre liegt.

Am Ende fällt Miles ihrer im wahrsten Sinne des Wortes erstickenden Fürsorge zum Opfer. Der untote Diener Quint (überzeugend und nicht nur dämonisch: Benjamin Hoffmann) zieht den toten Jungen an den Beinen hinüber in sein Totenreich. Von Miss Jessel, dem zweiten Geist, können wir dank einer differenzierten Darstellung durch Yeri Park ahnen, welches Martyrium diese Frau in ihrer irdischen Existenz durchgemacht hat.

So virtuos Helen Malkowsky die Balance zwischen psychischer Zerrüttung, transzendentaler Ahnung des Unfassbaren und sexualpathologischer Studie gelingt, so konsequent geht Xaver Poncette mit der Partitur Brittens um. Sein Zugang ist strikt analytisch; er zeigt, wie sich das Motiv der „Drehung“ der Schraube durch die Musik windet, wie das Echo der schwermütigen „Malo“-Rufe Miles' durch die verhaltene Faktur geistert, wie Britten mit der Verzerrung und Verfremdung von Kinderlied-Melodien Atmosphäre schafft und Vertrautes unheimlich bricht.

Die Studierenden im Orchestergraben folgen dem Dirigenten aufmerksam und meist mit charakteristisch gestaltetem Ton – von Klavier, Celesta und Harfe bis hin zum diskret

eingesetzten, exzellent abgestimmten Schlagzeug-Apparat (Shiau-Shiuan Hung). An der Folkwang Hochschule ist so mit relativ einfachen Mitteln eine Produktion gelungen, die mit den letzten Inszenierungen in der Rhein-Ruhr-Region (Köln und Düsseldorf-Duisburg) den Vergleich nicht zu scheuen braucht.

Noch eine Vorstellung am Freitag, 12. Dezember, 19.30 Uhr, in der Neuen Aula der Folkwang Hochschule für Musik in Essen-Werden

Der Berg als mythischer Ort der Freiheit: „Brokeback Mountain“ als Oper in Aachen

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Die reduzierte Bühne von Christin Vahl verhindert das Absinken ins Illustrative.
Foto: Wil van Iersel

Der Berg ist der entscheidende Ort der Tragödie. Ein dialektischer Ort: Stätte der Einsamkeit und des Zusammenkommens, der Freiheit und des Gefangenseins. Sinnbild

einer gewaltigen Natur, deren Stürme und Gewitter im Inneren der Menschen widerhallen, aus ihren Seelen herausbrechen in die ungerührte, objektive Welt.

Der Berg nährt die Sehnsucht, die er einst zu erfüllen schien, er ist Verheißung und Vollendung, Lebensort des Alltags und Traumort einer unerreichten Zukunft. Der „Brokeback Mountain“ hat alles, was einen mythischen Schauplatz ausmacht.

Zeitlos und elementar ist das Drama auch, das die amerikanische Schriftstellerin Annie Proulx in der spröden Poetik einer Kurzgeschichte einfängt; ein grausames und zärtliches Stück Leben, das den lapidaren Verismus italienischer und französischer Literatur aus dem aufgewühlten 19. Jahrhundert in die lähmende Langeweile der Sixties im letzten Winkel Amerikas überträgt: großartige Landschaften, elende Schicksale. Man denkt an Catalanis „La Wally“ oder an Mascagnis „Cavalleria rusticana“. Nur: Diesmal geht es um die Liebe zwischen zwei Männern.

„Brokeback Mountain“: Die Story hat Ang Lee 2005 zu einem wunderbar ruhigen, tief tragischen [Film](#) verarbeitet, der drei Oscars – wenn auch nicht denjenigen des „besten“ Films – und zahlreiche andere Auszeichnungen errungen hat.

Proulx hat ihre beiden schwulen Cowboys nicht einfach erfunden. Wie sie selbst berichtet, hat sie ihre poetische Fantasie von zufälligen, alltäglichen Beobachtungen entzünden lassen: Szenen aus einer selbstverständlich homophoben Gesellschaft, die sich heute noch nicht überlebt hat. Die Reaktionen auf „Brokeback Mountain“ im konservativen Amerika waren harsch; kein Vergleich zu der eher gelassenen Aufnahme des Films im westlichen Europa.

Gerard Mortier gab den Auftrag – Uraufführung in Madrid

Charles Wuorinen, einer der prominenten Komponisten zeitgenössischer Musik in den USA, fand über Ang Lees cineastische Adaption den Weg zu Annie Proulx' kargem Original

und konnte die Schriftstellerin dazu bringen, selbst ein Libretto zu verfassen. Gerard Mortier gab das Werk für New York in Auftrag und nahm das Projekt mit, als er statt der von der Finanzkrise gebeutelten City Opera das Teatro Real in Madrid übernahm. Am 28. Januar 2014 wurde diese dritte Oper Wuorinens in Madrid uraufgeführt; im März starb Mortier an Krebs.

Nun also die deutsche Erstaufführung in [Aachen](#): Sie ist wohl GMD Kazem Abdullah zu verdanken, der Wuorinen beim Festival Zeitgenössischer Musik in Tanglewood kennengelernt hatte. Ludger Engels Inszenierung tut das einzig Richtige: Sie hält sich fern von den atmosphärischen Bildern des Films, zitiert Lokalkolorit nur in ironischen Bruchstücken wie einer „Wyoming“-Werbetafel und einem amerikanischen Show-Paar mit einem Go-Go-Girl (Keara Lindert-Knöppel) und einem Rodeo-Boy (Sidney Schamel).

Der Berg wird zum Symbol verdichtet: Er senkt sich auf die nüchterne Architektur der Bühne von Christin Vahl, taucht im Hintergrund als Projektion auf, lastet schneeglitzernd und unter einem Dach halb verborgen auf den bescheidenen Wohnräumen unglücklicher Menschen.

Distanz von der Verortung im ländlichen Wyoming

So gewinnt die Oper Distanz von der Verortung der Geschichte im ländlichen Wyoming, wächst zu einem Drama heran, das einem Mythos ähnlich Ort und Zeit nicht braucht. Nur die Kostüme Moritz Junges zitieren das Amerika der sechziger Jahre, spielen mit Cowboyhut und Rodeo-Hemd, mit Jeans und Stiefeln – oder mit dem unsäglich kitschigen Brautkleid, mit dem sich die Farmerstochter Alma einmal im Leben für teures Geld ein Pfand eines „besseren“ Lebens sichern will.

Die Spannung zwischen der Konkretion in den Kostümen und der reduzierten Bühne verhindert das Absinken ins Illustrative, stützt den musikalischen Ansatz, denn auch Wuorinen meidet

„couleur locale“. Seine Musik bleibt abstrakt, bewegt sich bei aller dramatischen Zuspitzung neben den Emotionen der Personen, kommentiert ihre Konflikte und Träume, ihre Hoffnungen und Ängste mit Passion, aber auch mit dem grellen Gleichmut eines Strawinsky, der elaborierten Distanz eines Hindemith. Nur keine Illusion – und keine Konkurrenz zur Filmmusik von Gustavo Santaolalla.

Wer sich fragt, wozu ein gelungener Film noch veropfert werden muss, erhält in der Musik die Antwort: Wuorinens „Brokeback Mountain“ thematisiert einen Konflikt, der so wenig an historische Konkretion gebunden ist wie Glucks „Iphigenien“, Händels Heroen-Opern oder Verdis Melodramen. Sie bewahrt die Geschichte auch davor, sich als schmalziges Coming-Out-Dramolett zu musikalisieren, relevant nur für Teile der Gay-Community.

Dass hier zwei Männer aufeinander treffen, die ihre Liebe zueinander entdecken, aber nicht offen leben können, ist nicht der allein entscheidende Punkt. Auch nicht das Schema der großen, reinen Liebe in einer feindlichen Gesellschaft, wie es andere Opern zur Genüge durchbuchstabiert haben. Denn Jack und vor allem Ennis, die beiden Protagonisten, können ihre Liebe nicht leben, weil sie selbst gefangen sind in ihren begrenzten Vorstellungen von dem, was ein gelingendes Leben ausmacht. Dass beide heiraten und Kinder zeugen, ist nicht nur die Erfüllung gesellschaftlicher Rollenerwartungen. Sondern auch der Ausdruck ihres Strebens, eben nicht „anders“ als die Anderen zu sein.

Der mythische Freiheitsort bleibt verschlossen

Das Scheitern dieser permanenten Selbstverleugnung ist das große, erschütternde Thema der Oper – und das betrifft jeden, gleich welcher sexueller Präferenz. Es wird aber, und damit hat die Fixierung auf ein schwules Paar ihren tiefen Sinn, durch die existenzielle Außenseiterrolle der beiden Männer verschärft. Die aggressive Angst der Gesellschaft vor

Menschen, die ihrem Leitbild nicht folgen, und die inneren Hemmungen vor allem des traumatisierten Ennis – der in seiner Kindheit mit einem Lynchmord an einem für schwul gehaltenen Mann konfrontiert wurde – treiben zum tödlichen Ende: Jack fällt einem seltsamen Unfall zum Opfer. Mit einem Monolog Ennis' schließt die Oper: Zum ersten Mal kann er sich frei zu seiner Liebe bekennen. Aber der mythische Freiheitsort bleibt verschlossen: Jacks Asche darf nicht am Brokeback Mountain ausgestreut werden.

Das Aachener Stadttheater, wie andere im Existenzkampf erprobte kleinere Häuser eher an der Peripherie medialer Wahrnehmung, rückt mit dieser Erstaufführung ins Licht der Aufmerksamkeit: „Schwule“ Themen „ziehen“ immer noch; das Publikum war deutlich großstädtischer gemischt. Aber auch die Aachener Theatergänger zollten in Pausen- und Premierenfeier-Gesprächen viel Lob und geizten nicht mit Beifall. Der ist verdient, denn dem Team um den sensibel arbeitenden Regisseur Ludger Engels ist szenisch Eindringliches gelungen.



„Brokeback Mountain“ als deutsche Erstaufführung am Stadttheater Aachen: Mark Omvlee und Christian Tschelbiew sind die beiden schwulen Cowboys Ennis und Jack. Foto: Wil van Iersel

Das ist auch den Darstellern zu verdanken: Christian Tschelebiew stellt sich der Filmkonkurrenz Heath Ledger mit *Bravour*, vertieft die Figur des verschlossenen, mit seinen seelischen Verkrümmungen kämpfenden Ennis mit musikalischer Expression zwischen wortkarger Sprache und emphatischem Gesang. Mark Omlée verleugnet als Jack nicht die Nähe zu Jake Gyllenhaal im Film. Sein strikt fokussierter, scharf konturierter Tenor macht die Dynamik glaubhaft, mit der Jack immer wieder versucht, den Ausbruch aus der lähmenden Konvention zu initiieren.

Antonia Bourvé zeichnet als Alma engagiert das Portrait einer jungen Frau in einer deprimierenden Lage, zerrieben zwischen dem Wissen um die heimliche Homosexualität ihres Mannes, dem materiellen Mangel und ihren unerfüllten Wünschen an ein erträgliches Leben. In ihren kurzen Auftritten zeigen die anderen Solisten – teilweise aus dem Aachener Opernchor besetzt –, wie intensiv sie Charaktere und Inszenierungsidee in gestaltetes Spiel umsetzen. Der Chor (Einstudierung: Andreas Klippert) tritt nur einmal als bedrohliche Masse auf – eine fast körperlich spürbare Mauer aus dumpfer Ablehnung und kaum verhohlener Aggression.

Im Orchestergraben waltet Kazem Abdullah über die zerklüftete, mit harten Akzenten und viel solistischer Reduktion arbeitende Partitur Wuorinens. Man hört brillante Technik, viel Einsatz bei den Orchestermusikern, bewusstes Anknüpfen an den Traditionen der europäischen Moderne.

Wuorinen ist keiner der amerikanischen Wohlfühl-Komponisten, er setzt eher auf die spröde formale Arbeit der Zwölftöner als auf deliziösen Klang. Das passt, denn es lässt in der Geschichte keine Sentimentalität aufkommen. Wuorinens „*Brokeback Mountain*“ könnte über die Erstaufführungssensationshascherei hinaus eine Zukunft haben, weil es dieser Oper gelingt, ein zeitloses Thema in einer ungewöhnlichen Konstellation zur Sprache zu bringen.

Weitere Aufführungen im Dezember und Januar. Info unter www.theateraachen.de

Thomas Mann kann man auch tanzen – Xin Peng Wangs „Zauberberg“ in Dortmund

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 6. August 2015



Dmitry Semionov tanzt Hans Castorp (Foto: Bettina Stöß/Theater Dortmund)

Als Dortmunds Ballettchef Xin Peng Wang vor der Spielzeit verkündete, er werde Thomas Manns Roman „Zauberberg“ als Vorlage für eine Produktion verwenden, waren die Reaktionen verhalten. Ausgerechnet Thomas Mann!

Gewiß kommt in Thomas Manns Romanen manches vor, was sich gut bearbeitet wohl auch tanzen ließe; doch angesichts seiner nüchtern norddeutschen, in endlos langen Sätzen Mal um Mal um letzte Genauigkeit in der Beschreibung der Sachverhalte ringenden Sprache wollte die Skepsis einstweilen nicht recht weichen. Wenn Wang wenigstens was Lustiges ausgesucht hätte,

„Felix Krull“ zum Beispiel! Aber Lungenklinik, lauernder Tod von früh bis spät, oh je. Auch die sinnfällige Nähe zum mörderischen Ersten Weltkrieg und dem nunmehr 100. Jahrestag seines Beginns konnte Zweifel uns nicht rauben. Das gelang erst der Premiere dieser grandiosen Arbeit. Xin Peng Wangs „Zauberberg“ ist zu einem ganz großen Theaterereignis geworden, wie sie nach wie vor nicht nur in Dortmund selten sind.



Jelena Ana Stupar (Nelly)
und Dann Wilkinson (Joachim
Ziemßen)
(Foto: Bettina Stöß/Theater
Dortmund)

Will man das Stück in gebotener Nüchternheit beschreiben, muß man das wohl aus mehreren Perspektiven versuchen. Zunächst ist diese Produktion (Konzept und Szenario: Christian Baier) in der Tat – Ballett, ist es Botschaft, die sich im Tanz ausdrückt. Wir erleben (in den Erstbesetzungen) Dmitry Semionov als Titelheld Hans Castorp, Monica Fotescu-Uta als umworbene Madame Clawdia Chauchat, Andrei Morariu als ihren Geliebten Mynher Pieter Peppercorn, Dann Wilkinson als Castorps Cousin Joachim Ziemßen und etliche weitere großartige Künstler. Ihre Tanzfiguren, Gestik und Ausdruck sind dem am ehesten wohl „klassisch“ zu nennenden Spektrum entlehnt, das sich von Formen des Ausdruckstanzes oder des Tanztheaters deutlich unterscheidet.

Zum Zweiten sehen wir ein recht konkretes Rollen-Spiel, nicht also, was ein tanzendes Theater ja auch versuchen könnte, die Auflösung einzelner Handlungsstränge des Romans ausschließlich in getanzte Stimmungen und Gefühle. Würden Tänzerinnen und Tänzer nicht tanzen, sondern sprechen, wären wir nahe am Naturalismus. Und das ist auch gewollt, im Erklärteil des Programmhefts werden die Szenen des ersten und des zweiten Teils dieses Abends sehr konkret auf Elemente der literarischen Vorlage bezogen.



Giuseppe Ragona (Ludovico Settembrini) vor Röntgenbildern (Foto: Bettina Stöß/Stage Picture/Theater Dortmund)

Zum Dritten jedoch ist dies natürlich sehr wohl ein Tanztheater, nämlich in dem Sinn, daß die performative Kunst des Tanzes mit Bühnenbild (Frank Fellmann), Lichtdesign (Carlo Cerri) und Videodesign (Knut Geng) in eine wunderbare, in manchen Momenten schier atemberaubende Symbiose tritt, die mit hoher Suggestion wundervolle Bilder für Kopf und Herz produziert.

Das weiße Tuch zum Beispiel, das im ersten Teil über die Menschen fällt, das verhüllende Schneelandschaft und Anonymität und kollektives Leichentuch sein kann, fällt gegen Ende der Vorstellung erneut – kunstvoll gesteuert – herab, ist nun jedoch, an der Schwelle zum Ersten Weltkrieg, das

Leichtentuch einer ganzen Epoche. Grandios sind die Stühle, die angeordnet entlang der Schräge einer Bergformation vom Schnürboden herabschweben und wohl den Platz symbolisieren, den einer wie Castorp im Leben sucht, hinreißend die Maskierten des Maskenballs mit ihren künstlichen Riesenköpfen, die gleichzeitig auch typische Vertreter einer bürgerlichen Gesellschaft sind, die es in der Lungenklinik nicht gibt.

Und zu alledem: Tod und Tanz und Totentanz. An keinem anderen Ort der Welt prallen Lebensgier und gnadenlose Vergänglichkeit so unvermittelt aufeinander wie in der Klinik auf dem Zauberberg, wo sie auch nicht zaubern können. Die Tragik der Vorlage transportiert dieses Ballett von Xin Peng Wang mit geradezu furchteinflößender Intensität.



Monica Fotescu-Uta (Madame Chauchat), Dmitry Semionov (Hans Castorp) (Foto: Bettina Stöß/Theater Dortmund)

Wenn man was Kritisches sagen will, dann vielleicht, daß die Produktion ein ganz klein bißchen zäh in Gang kommt, daß beispielsweise die getanzte Tuberkulose vor unerfreulich schwärzlichen, riesengroßen Röntgenbildern gern etwas früher ihr Ende finden könnte. Doch natürlich gehören das rasselnde Ein- und Ausatmen aus dem Off, gehören die Hustenanfälle der reizenden jungen Patientin mit zum Stoff und haben ihren Anteil am Gesamtkunstwerk.

Bleibt, die Musik zu preisen. Sie stammt von dem relativ unbekanntem, früh verstorbenen Balten Lepo Sumera (1950 bis 2000), dessen Arbeiten, wenngleich sie nicht mit der traditionellen Harmonik brechen, ein gewisser Minimalismus eigen ist. Kennzeichnend für viele Stücke sind verhaltene Anläufe mit wenigen Tönen, die sich wiederholen und steigern, und ihre Auswahl für diese Produktion muß man einen Glücksfall nennen, tragen sie zur Homogenität des Abend doch ganz erheblich bei.

Den Stab führte in untadeliger Manier Motonori Kobayashi, die Solisten Shinkyung Kim (Solo-Violine) und Tatjana Prushinskaya (Klavier) spielten im Graben ganz vortrefflich zusammen mit den Dortmunder Philharmonikern.

Wen haben wir noch nicht genannt? Unter den Solisten Jelena Ana Stupar (Patientin Nelly), Giuseppe Ragona (Freigeist Ludovico Settembrini) und Arsen Azatyan (Jesuit Naphta), außerdem Ballett und Statisterie und sämtlich Zwei- (Dritt- und Viert-) Besetzungen in den Hauptrollen. Es würde dies jedoch den Rahmen dieser Besprechung sprengen.

Das Publikum applaudierte stehend und begeistert.

Die nächsten Termine: 6., 12., 28. Dezember 2014, 4.1., 7.1., 1.2., 6.2., 12.3., 20.3.2015.

Karten Tel. 0231 / 50 27222. www.theaterdo.de

**Statt Steigflug ein Absturz:
Wuppertals Opernchef**

Toshiyuki Kamioka wirft hin

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Toshiyuki Kamioka. Foto:
Antje Zeis-Loi

Schmerzhaftes Schlappen für die Wuppertaler Kulturpolitik: Opernintendant und Generalmusikdirektor Toshiyuki Kamioka verlässt die Stadt zum Ende der Spielzeit 2015/16. Der Japaner kehrt in seine Heimat zurück, um dort ein „bedeutendes Sinfonieorchester“ zu übernehmen.

Noch vor einer Woche hatte Kamioka entsprechende Meldungen dementieren lassen. Nach der Sitzung des Wuppertaler Kulturausschusses am 19. November war es offiziell: Sein bis 2019 laufender Vertrag wird aufgelöst.

Mit Kamiokas Rückzug erreicht der Niedergang der Wuppertaler Bühnen eine weitere Stufe. Er begann, wie in manch anderer hochverschuldeter Stadt, mit dem Heruntersparen der Bühnen, bis die skelettierte Substanz nichts mehr hergab. Das viel gerühmte Schauspielhaus ließ man verrotten; es musste schon 2009 teilweise geschlossen werden und ist seit Mitte 2013 ganz dicht. Sanierungseffekte wurden damit nicht erzielt, denn die gestrichenen Ausgaben für die Kultur ändern an den Ursachen der städtischen Misere nichts.

2012 kam die Stadt dann auf die Idee, Oper und Schauspiel „mit

personellen und organisatorischen Änderungen dauerhaft (zu sichern und kostengünstiger“ zu machen. Dafür mussten die beiden Intendanten für Schauspiel und Oper, Christian von Treskow und Johannes Weigand, mit Auslaufen ihrer Verträge zum Ende der Spielzeit 2013/2014 gehen. Ein Rumpfschauspielensemble mit der früheren Chefdramaturgin des Wiener Volkstheaters Susanne Abbrederis als Intendantin spielt nun in einer umgebauten Lagerhalle – und muss eine Auslastung von mindestens 75 Prozent erreichen. Was das bedeutet, ist klar: erzwungener Mainstream, gängige Kost. Kein Spielraum für Experimente.

Spielräume waren auch im Musiktheater nicht mehr zu erwarten. Toshiyuki Kamioka und sein alerter Stellvertreter Joachim Arnold stellten bei einer Pressekonferenz im März 2014 einen profillosen Spielplan vor, der über das gängigste Repertoire hinaus nichts zu bieten hatte – am wenigsten die „enorme Bandbreite“, die Oberbürgermeister Peter Jung vorher noch versprochen hatte.



Opernhaus Wuppertal. Foto:
Andreas Fischer

Vor allem aber kündigte man in Wuppertal – nach einem wochenlangen Spiel von Verschleiern, Dementieren und Schönreden – das Ende des traditionellen Ensemble-Betriebs an: Seit Herbst 2014 spielt die Oper im Stagione-System, Sänger erhalten Stückverträge, das künstlerische Personal hinter der Bühne ist auf ein Minimum geschrumpft. So sehr man sich

bemühte, angebliche künstlerische Vorzüge des Verzichts auf ein Ensembletheater zu bemühen – Kamioka ließ bei der Spielplan-Pressekonferenz keinen Zweifel: Ohne die Einschnitte sei die Kürzung des städtischen Finanzierungsbeitrags um zwei auf nur noch 8,4 Millionen Euro nicht aufzufangen.

Für Kamioka bedeutete die neue Struktur die Krönung einer Laufbahn: Seit 2004 Generalmusikdirektor und durchaus geschätzter Dirigent, wurde der Träger des Von der Heydt-Kulturpreises der Stadt Wuppertal zum Opernintendanten berufen. Ein erheblicher Machtzuwachs, der ihm mit dem als lukrativ eingeschätzten Posten auch freie Hand in künstlerischen Belangen gewährt.

Oberbürgermeister Jung verband mit dem Zuschnitt des Wuppertaler Opernbetriebs auf die Person Kamiokas hochfliegende Erwartungen: Der Dirigent sollte den Erfolg seiner Symphoniekonzerte auch auf die Oper übertragen. Von „internationalem“ Niveau war öfter die Rede. Der erträumte Glanz sollte über die Region hinaus ausstrahlen. Geschäftsführer Enno Schaarwächter sprach von einem Ende des „Sinkflugs“. Dass Kamiokas Vorgänger Johannes Weigand dem Wuppertaler Haus mit einem originellen Spielplan und grundsolider Ensemblearbeit gerade überregionale Beachtung verschaffte und dabei war, ein neues, neugieriges Publikum zu gewinnen, hatte Jung offenbar, geblendet von seinen eigenen Visionen, gründlich übersehen.



Sie haben gut lachen: Josef

Wagner (Don Giovanni) und Hye-Soo Son (Leporello) in der neuesten Produktion von Mozarts Oper in Wuppertal in Regie und Ausstattung von Thomas Schulte-Michels. Foto: Uwe Stratmann

Nun tut der Garant der strahlenden Zukunft doch, was er vor einer Woche noch dementieren ließ: Er schmeißt den Bettel hin, verzieht sich nach Japan und überlässt Wuppertal samt der auf ihn zugeschniderten Konzeption der Oper sich selbst.

Das spricht nicht für Kamioka: Wer ihm wohlwollend gesonnen ist, muss ihm zumindest fehlendes Durchhaltevermögen attestieren. Man könnte sein Verhalten aber auch als rücksichtslos bezeichnen. Von der Verantwortung gegenüber einer gebeutelten Stadt, die sich von ihm eine künstlerisch tragfähige Perspektive erwartet hat, ist wohl kaum zu sprechen. Die Enttäuschung Jungs spricht aus der Meldung, die er verbreiten ließ: „Zu meiner großen Bestürzung und meinem ausdrücklichen Bedauern hat Prof. Kamioka in mehreren Gesprächen erklärt, dass er über das Ende der Spielzeit 2015/2016 seine Arbeit in Wuppertal nicht fortsetzen werde“, heißt es da.

Hoffentlich ist der Wuppertaler Scherbenhaufen eine Warnung für alle Kommunalpolitiker, den bauernfängerischen Sprüchen all jener gründlich zu misstrauen, die ihnen weismachen wollen, man könne mit weniger Geld besseres Theater machen. Und ein Lehrstück für jene, die ständig das bewährte Ensembletheater schlecht reden, weil es angeblich zu teuer und künstlerisch nicht innovativ genug sei. Dazu gehören nicht nur Politiker, sondern leider auch eilfertige Theaterleute und Theaterwissenschaftler.

Für Wuppertal könnte die Situation aber auch die Chance bieten, ihre Oper zurück auf ein solides Fundament zu stellen:

mit einem bewährten, erfahrenen Intendanten an der Spitze, mit einem sorgfältig zusammengestellten Ensemble und mit einem Programm, das die Menschen lockt und der Wuppertaler Oper ein unverwechselbares Profil gibt.

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

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. August 2015



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 René 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 Spinett-Klänge. 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.)

Reise ins Innere: Detlev Glanerts „Solaris“ nach Stanislaw Lem an der Oper Köln

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Detlev Glanerts „Solaris“ im atmosphärisch dichten Bühnenbild von Darko Petrovic. Foto: Bernd Uhlig

Spannende Zeiten in Köln. Während etwa in Düsseldorf an der Deutschen Oper am Rhein eine sichere Nummer nach der anderen abgearbeitet wird, zeigt der Opern-Herbst in der Domstadt, wie

erfindungsreich Repertoirepolitik sein kann.

Auf Johann Adolph Hasses in Schwetzingen wieder ausgegrabene Oper „Leucippo“ folgte nun die deutsche Erstaufführung von „Solaris“, mittlerweile die dritte in Köln gespielte Oper Detlev Glanerts. Bleibt Intendantin Brigit Meyer bei diesem Kurs, wird einem um die künftige Vielfalt nicht bange.

„Solaris“ nach einem erfolgreichen Roman des polnischen Autors Stanislaw Lem wurde 2012 in [Bregenz](#) uraufgeführt. Die Inszenierung von Moshe Leiser und Patrice Caurier sollte an die Komische Oper Berlin übernommen werden, was – laut Glanerts Aussage in einem Interview – ohne Nennung von Gründen unterblieb. Man kann sich vorstellen, dass die illustrative, an Raumschiff-Enterprise-Ästhetik gemahnende Bilderfindung des Duos bei Barrie Kosky keine Gegenliebe entzündete: Er kündigte für 2015/16 eine eigene Neuinszenierung an.

Nun hat Köln zugegriffen und sich die deutsche Erstaufführung gesichert. Mit Patrick Kinmonth (Gesamtkonzept und Regie), Darico Petrovic (Bühne), Annina von Pfuel (Kostüme) und Andreas Grüter (Licht) wurde ein Team verpflichtet, das mit starken, differenziert ausgeleuchteten Bildern den Blick von der Science-Fiction-Oper weglenkt. Das entspricht der These, nach der Lems „Solaris“ weniger eine Reise in die unendlichen Weiten des Alls beabsichtigt, sondern tief ins Innere des Menschen mit seinen uneingestandenen Wünschen und seinen einsamen Verletzungen führt.



Aoife Miskelly als Harey in
Glanerts „Solaris“ in Köln.
Foto: Bernd Uhlig

Die Raumstation über dem Forschungsobjekt, einem planetenumspannenden, rätselhaften Plasma-Ozean, steht auf stählernen Gitterträgern und zeigt mit zerbröselnd rostigem Stahlbeton das Stadium finalen Zerfalls. Ähnlich ruinös sind die Verhältnisse an Bord: Der Wissenschaftler Gibarian hat sich selbst getötet, sein Kollege Sartorius verschanzt sich in seinem Labor, der dritte, Snaut, irrt scheinbar halb wahnsinnig durch die Station.

Das Solaris-Plasmawesen liest die traumatischen, „abgekapselten“ Erinnerungen der Forscher aus den Gehirnen heraus und lässt sie materialisiert als menschliche Wesen auf der Station erscheinen. Das Entsetzliche ist, dass diese „Gäste“ aus den verborgensten Winkeln der Psyche stammen: „...unsere eigene monströse Hässlichkeit, unsere Albernheit und unsere Schande“, wie der Forscher Snaut formuliert. Dem neu eingetroffenen Psychologen Kris Kelvin begegnet seine junge Frau Harey. Sie beging Jahre vorher Selbstmord – an dem sich Kelvin mitschuldig fühlt.

Metapher absoluter Fremdheit

Lem und mit ihm Glanerts anfangs des Jahres verstorbener Librettist Reinhard Palm setzen den einsamen Ozean als Metapher absoluter Fremdheit ein. Es wird nicht einmal klar, ob die Plasma-Manifestationen, gebildet nach den Traumata der Forscher, Versuche der Kommunikation einer Intelligenz, spielerische Ausformungen eines kindlichen Wesens oder Schöpfungsversuche eines unvollkommenen Gottes sind. Aber am Beispiel von Kelvins Frau Harey erweist sich, dass sich die Wesen aus dem Plasma nach und nach von den Gedanken-Matrizen ihrer Verursacher emanzipieren, selbständig werden, eine eigene Persönlichkeit entwickeln.

Ein anderer, wichtigerer Aspekt von „Solaris“ ist der einer Selbsterkenntnis: „Menschen suchen wir, niemanden sonst. Wir brauchen keine anderen Welten, wir brauchen Spiegel“, resümiert Kelvin. So wird die Reise zu den Sternen zu einer Reise zu sich selbst. Dass Kelvin am Ende den Ozean aufsucht, spricht freilich dafür, dass der auf sich selbst zurückgeworfene Mensch trotz allem das große „Andere“ sucht: Ohne Hoffnung, aber in Erwartung, und mit einem Glauben. Solaris als großes Gegenüber, das dem einsamen Einzelnen in der absoluten Verschiedenheit sich selbst offenbart. Vielleicht der „Gott“, den der Mensch – so meint Glanert – in aller Erforschung des Jenseitigen und des Weltraums sucht?

Der Inszenierung Kinmonths fehlen bei aller szenischen Sorgfalt, bei aller Intensität, mit der er die Personen führt und charakterisiert, der Aspekt der Fremdheit und das Element der Überraschung. Die „Gäste“ schleichen sich unspektakulär ein, ohne dass ihre verstörende Präsenz spürbar wird. Der Chor, der den Ozean repräsentiert, agiert sichtbar in Alltagskleidern auf der wasserbedeckten Bühne, bewegt sich in fließenden, ritualartigen Choreografien: das Fremde bleibt gleichwohl unausgedeutet. Den Reiz des Geheimnisvollen, Uneindeutigen will Kinmonth allein mit der Interaktion der Personen gewinnen. Doch die Verweigerung der Metaphysik führt ins Alltägliche, Lems Kritik an einem platten Empirismus bleibt stumpf.

Vordringen in die Tiefenschichten der Partitur

Umso faszinierender dringt Lothar Zagrosek in die Tiefenschichten von Glanerts Partitur vor. Mit dem erfahrenen Dirigenten am Pult vollbringt das Gürzenich-Orchester Wunder klanglicher Differenzierungen. Optimal auf die akustischen Verhältnisse des Opernzelt am Dom eingerichtet, werden die atmosphärischen Qualitäten von Glanerts Musik ausgeschöpft: das Spiel mit minimalen klanglichen Verschiebungen wie bei Ligeti, der Mut zum expressiven gesanglichen Bogen wie in der zeitgenössischen amerikanischen Oper, aber auch die Schärfe

der Kontraste wie bei Glanerts Lehrer Henze.

Die Disziplin der Musiker ist beispielhaft, die Klangentwicklung in jedem Moment beherrscht. Glanert bezieht sich auf musikalische Traditionen – etwa auf Wagners „Rheingold“ in dem emblematischen Viertonmotiv des Beginns und in seinen raunenden liegenden Akkorden –, verwendet vertraute Formen etwa in Final-Ensembles. Das wirkt in keinem Moment imitierend oder epigonal, sondern ist kreativ ins Heute transferiert.

Gesungen wird in Köln mit hohem Einsatz und ausgefeilter Charakterisierungskunst: Nikolay Borchev gestaltet einen Kris Kelvin zwischen Schock und Zärtlichkeit, Martin Koch gibt Snaut die Züge eines weisen Hysterikers, Bjarni Thor Kristinssons Bass versucht in klangüppiger Deklamation, die Reste seiner Wissenschaftler-Fassade zu sichern. Unter den „Gästen“ singt Qiulin Zhang mit strömendem Alt eine fast zu schöne, dann aber auch abgründig düstere Baboon – ein rätselhaftes Wesen, halb Frau, halb Äffin. Der Mutter Snauts, mit der er offenbar ein inzestuös fäkalophiles Verhältnis pflegte, gibt Dalia Schaechter schneidend-schmeichelnde Kommandotöne. Hanna Herfurtner fegt mit obszönen Sätzen als „Zwerg“ über die Szene – das Gespenst, das Sartorius peinigt. Und die tragende Rolle der Harey wird von Aoife Miskelly sehr zart, glaubwürdig und sensibel gestaltet – auch wenn das kopfige Stimmchen schon beim Orchester-Mezzoforte keine Chance mehr hat.



Szene aus Hesses „Leucippo“
mit Regina Richter als Dafne
und Valer Sabadus als
Leucippo. Foto: Paul
Leclaire

Glanerts Oper bietet noch einiges an Deutungspotenzial; die Vorfreude auf die Berliner Produktion – und vielleicht weitere an anderen Häusern – konnte die beachtliche Kölner Inszenierung auf jeden Fall fördern.

Bei Hesses „Leucippo“ bleibt der Wunsch nach einem Wiedersehen auf der Bühne verhaltener. Auch wenn Tatjana Gürbaca den Mythos aus dem Arkadien des Daphne-Apoll-Mythenzyklus intelligent als eine Geschichte unter der Gegenwart nahe gerückten Teenagern erzählt, auch wenn die Zerstörung einer kindlich ungebrochenen Welt durch das verstörende Aufbrechen sexuellen Begehrens kein Thema von Gestern ist, auch wenn Gianluca Capuano mit den feurigen Musikern des Concerto Köln die prächtige, manchmal aber auch einförmige Musik Hesses aufregend zum Klingen bringt: Rettung verheißt dem langatmigen Stück auch dieser ambitionierte Versuch nicht. Immerhin: Mit Valer Sabadus als Leucippo stand einer der Counter-Stars der Gegenwart auf der Bühne; von Clara Ek als Climene war kluge, technisch versierte Stilistik zu hören. Und die Momente, in denen aufblitzt, was Hesses Musik auch heute noch wertvoll macht, waren den Besuch im Palladium allemal wert.

Religiöse Extremisten in

Münster: Meyerbeers Oper „Der Prophet“ ist bestürzend aktuell

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Religion als Mittel zur Macht: Die drei Wiedertäufer (Rossen Krastev, Selcuk Hakan Tirasoglu und Matthias Stier) in Meyerbeers „Le Prophete“ am Staatstheater Braunschweig. Foto: Volker Beinhorn

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

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

auf der einen, Fanatismus und Gewalt auf der anderen Seite.

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

Aber die Geschichte ermöglicht es Meyerbeer auch, in einer für die damalige Oper einzigartigen Tiefenschärfe einen ambivalenten Helden auf die Bühne zu bringen: den „Propheten“ Jean de Leyde als einen von seiner Mutter psychisch abhängigen, tief religiös geprägten jungen Mann. Durch die Willkür seines Dienstherrn erschüttert, wird er dem manipulativen Zugriff der Wiedertäufer zugänglich und zum fanatischen König gekrönt, der einer Shakespeare-Figur – oder einem modernen Selbstmordattentäter – gleich am Ende alles ins flammende Verderben reißt.

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

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



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

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

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

Leider verzichtet Otteni dann auf den von Meyerbeer intendierten Untergang und wendet das Schicksal des Propheten ins Individuelle. Das entspricht seinem Konzept, die Oper als Albtraum eines zu Tode Verurteilten zu erzählen. Jean de Leyde

endet auf einer kreuzförmigen Pritsche, auf der man ihm vermutlich die Giftspritze setzt. Das bricht den Charakter an einer entscheidenden Stelle: Otteni verurteilt seinen „Propheten“ zur Passivität des Träumers, während Meyerbeer ihm mit der Sprengung des Festsaales als letzter, verzweifelter, schaurig konsequenter Aktivität jenen Zug ins Abgründige gibt, der uns etwa auch an Hitlers monströsen Untergangs-Ideologien zutiefst erschreckt.

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



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

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

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

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

Dass die Braunschweiger Inszenierung von „Le Prophète“ nicht restlos gelingt, liegt an einigen Szenen des – musikalisch von Georg Menskes und Johanna Motter solide einstudierten – Chores: Stefan Ottenis Versuch, naturalistische Szenen zu meiden, nimmt ihnen die Energie und den dynamischen Zug, der die Bewegung der Masse bedrohlich macht. Auch das Zitat der aufgehenden Sonne im dritten Akt – eine der sensationellen szenischen Effekte der Pariser Uraufführung – kann die

Überwältigung von einst nicht einholen. Immer wieder wünscht man sich auch eine pointiertere Personenführung, die sich nicht nur auf die szenische Chiffre etwa eines Kostüms verlässt.



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

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

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

Der komplexen Rolle des Jean bleibt Arthur Shen einiges

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

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

Mit dieser Produktion hat Braunschweig erfolgreich ein bestürzend aktuelles Werk ins Blickfeld der Opernwelt zurückgeholt. Schon 1986 hatte John Dew in Bielefeld auf die Brisanz dieses Stoffes aufmerksam gemacht, die Hans Neuenfels 1998 in seiner missglückten – und folglich leider nur in einer Serie gespielten – Inszenierung in Wien so fatal verschenkt hat. Auch der Versuch des Theaters in Münster, sich 2004 Meyerbeers Werk zu nähern, blieb folgenlos.

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

Unverbraucht und frisch: Johannes Schaafs Version von Mozarts „Cosí fan tutte“ in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Arkadische Komödie, Anklänge an den barocken Mythos von Cythera, Maskerade: Die Bühne von Kathrin-Susann Brose für Mozarts „Cosí fan tutte“ in Essen knüpft an viele Motive an. Foto: Matthias Jung

Rückzug auf die Vernunft. Die Männer können das. Gefühle ausblenden, „heitere Ruhe“ finden. Her mit dem Sekt. Die Frauen können – oder wollen – das nicht. Die Versöhnung im Namen einer fragwürdigen Vernunft funktioniert nicht; nicht nach diesem Schock. Cosí fan tutte? So machen's alle? Wohl kaum.

Johannes Schaaf hat in seiner Essener Inszenierung der Mozart-

Oper, die jetzt (blitzsauber einstudiert) wieder aufgenommen wurde, dem vernünftelnden Pragmatismus des Finalensembles eine Absage erteilt. Der Mensch, der alles von der guten Seite nimmt und sich von der rationalen Überlegung durch die Wechselfälle des Schicksals leiten lässt, den zeigt er uns nicht. Die arg getäuschten Frauen, in die zynische Falle einer Wette unter Männern getappt, spielen nicht mit. Schaafs Inszenierung ist auch 15 Jahre nach ihrer Premiere noch ein bewegendes, klug entwickeltes Stück Musiktheater und Lebensphilosophie. Claudia Isabel Martin hat mit der Neueinstudierung ganze Arbeit geleistet: Die Essener „Cosí“ wirkt unverbraucht, frisch, aktuell.

Daran trägt das Dirigat von Yannis Pouspourikas entscheidenden Anteil: Der Erste Kapellmeister am Aalto-Theater paart blitzende dynamische Energie mit schwebendem, federndem Orchesterklang. Seine Rhythmen springen ab, ohne ihren Esprit an die papiererne Mechanik so mancher „Originalklang“-Versionen zu verraten. Bei Pouspourikas lebt jede Phrase – und die Philharmoniker zeigen weit mehr als Präzision im Detail: schlanke Bläser, wendige Streicher, geglückte Balance, kluges Hören auf den Partner im Ensemble. Orchestral ein Mozart-Abend auf hohem Niveau, der Lust macht auf Pouspurikas' Nachdirigat der „Idomeneo“-Neuinszenierung im Januar 2015 und auf seine „Zauberflöte“, mit der er sich 2013 schon als neuer Kapellmeister vorgestellt hatte.

Erfreuliches auch aus dem singenden Ensemble: Baurzhan Anderzhanov überzeugt vor allem mit seiner klaren, sauber fokussierten Stimme als Strippenzieher Don Alfonso; Christina Clark als Despina spielt nicht nur ihre Qualitäten als Mozart-Soubrette, sondern auch ihr Talent für körperliche Aktion vorteilhaft aus. Keine offenen Wünsche auch bei Sharon Kempton als Fiordiligi und Karin Strobos als Dorabella. Beide zeigen sich stimmlich in guter Form und erfüllen ihre Partien auch sprachlich mit Sinn: Die Rezitative bringen sie pointiert, formen den Ausdruck mit den Mitteln des „singenden“ Sprechens.

Und in den Arien ist der schöne Klang kein Selbstzweck, sondern Medium der Expressivität.

Bei den Herren Martijn Cornet (Guglielmo) und Michael Smallwood (Ferrando) fällt die Bilanz nicht ganz so eindeutig aus: Cornets schlanker Bariton kann sich klanglich manchmal nicht so recht entfalten, steckt dann in sich fest, statt sich frei projiziert zu entfalten. Smallwoods Tenor überzeugt im Zentrum, aber die Höhe ist problematisch gebildet: Der Registerwechsel ist kaum verblendet, die Töne wirken hauchig und verlieren ihren klanglichen Kern. Am Ende muss er offenbar gegen die Ermüdung kämpfen, die seine Stimme allmählich härter werden lässt. Dennoch: Beide schöpfen ihre gestalterischen Möglichkeiten aus und tragen zur harmonischen, starken Besetzung bei. Ein Abend, den man nicht missen möchte, weil er zeigt, welche Vorzüge stabile Ensemblepflege bietet. Und weil er eine Lanze für ein qualitativvolles Repertoiretheater bricht: Schaafs Inszenierung hat auch nach fünfzehn Jahren noch etwas zu sagen, wo manch mätzchenverliebter Aktualismus schon nach dem zweiten Anschauen Reiz und Substanz verloren hat.

Philosophische Komödie: Richard Strauss' „Der Rosenkavalier“ in Krefeld

geschrieben von Werner Häußner | 6. August 2015



Ohne Rücksicht: Baron Ochs auf Lerchenau (Matthias Wippich) hat es auf das „Zoferl“ der Marschallin abgesehen (Eva Maria Günschmann, Lydia Easley).
Foto: Matthias Stutte

An „Rosenkavalieren“ ist in diesem Strauss-Jahr 2014 wahrlich kein Mangel. Die jüngste Premiere ist nun aus Krefeld zu vermelden.

Düsseldorf hatte seine traditionelle Otto-Schenk-Inszenierung im Frühjahr wieder ausgegraben, Gelsenkirchen die 150-Jahrfeier der Geburt Richard Strauss' gar schon im Oktober vor einem Jahr begonnen (und jetzt mit der [„Frau ohne Schatten“](#) erfolgreich fortgesetzt). In Dortmund wird die silberne Rose in der Regie des Hausherrn Jens Daniel Herzog ab 25. Januar 2015 überreicht. Und in Kassel, Frankfurt oder Weimar machen sich in den nächsten Monaten prominente Regisseure wie Lorenzo Fioroni, Claus Guth und Vera Nemirova an das oft als konservative Kehre im Wirken Strauss' verdächtige Werk.

Aber das Bild einer vergangenen Zeit, mit „Fleiß und Mühe“ entworfen, hat schon der Librettist Hugo von Hoffmannsthal als Täuschung bezeichnet. Und das gilt auch für die Musik. So wienerisch nett sich die Walzertakte durch die Partitur wiegen: Sie sind doch eher Boten der grellen „Tanzmusi“ eines Gustav Mahler oder der verzerrten Dreiertaktgespenster eines

Alban Berg als gemütvoller Rückblick auf Johann Strauß oder Joseph Lanner. Mihkel Kütson beharrt mit den Niederrheinischen Sinfonikern auf dieser sperrigen Lesart. Die Walzerseligkeit schwingt aufgeraut. Kein nostalgischer Goldblick, eher die innere Unruhe einer ins Gären geratenen Zeit.

1911 war ja noch alles „in Ordnung“. Und Strauss, mit der politischen Blindheit des karrierebesessenen Großbürgers geschlagen, ist sicher nicht der Mann, den man zum ausschlagenden Seismographen künftiger Verwerfungen adeln sollte: Er hat weder die Zeitwende 1914/18 erkannt noch bemerkt, wie sich mit dem verachteten und dennoch hofierten braunen Pack die finale Exekution ungebrochenen bürgerlichen Selbstverständnisses anbahnte. Aber bei Hoffmannsthal, da schwingt doch etwas mehr mit als die versonnene Philosophie der Zeit, die der alternder Marschallin so balsamisch von den Lippen fließt.



Die Zeit, das seltsame Ding:
Szene aus dem ersten Aufzug
der „Rosenkavalier“-
Inszenierung von Mascha
Pörzgen in Krefeld. Foto:
Matthias Stutte

Regisseurin Mascha Pörzgen und ihr Bühnenkünstler Frank Fellmann kaprizieren sich nicht auf das Balancieren einer vermeintlich heilen Welt am Rande des Abgrunds. Sie sehen im „Rosenkavalier“ auch die Komödie, selbst wenn sich noch vor

Beginn der Handlung ein riesiger Schatten über das halbdunkle Boudoir der Marschallin legt und ein Scheinwerfer nach einer der Uhren auf dem Wandsims fingert. Bestimmendes Element ist eine Kunstuhr, auf der ein Alter eine Stunde markiert, die mit dem zweiten Zeiger, einer güldenen Sonne, nicht vereinbar ist. Auf die Zeit verweist auch ein astronomischer Globus neben dem Bett der Marschallin, der Armillarsphäre Galileo Galileis ähnlich.



Standesdünkel, ins Räumliche gesteigert: Die Bühne von Frank Fellmann für den zweiten Aufzug des Krefelder „Rosenkavalier“. Foto: Matthias Stutte

Eine Idee von Prater und Jahrmarkt vermitteln die Kulissen im dritten Akt: Bewusst als solche eingesetzt, erinnern sie mit Wölkchen und Putten an die Dekors alter Karussells oder an die Wunderkabinette reisender Scharlatane.

Im zweiten Akt dagegen ist die Komödie von anderer Natur: Der Empfangssalon Faninals, tapeziert mit dem ins Riesige gesteigerten Adelsprädikat Kaiser Franz Josephs, steht für die begrenzte Weltsicht des neu gekürten Edlen. Fellmann bricht das enge Halbrund auf, wenn er für den Auftritt des Rosenkavaliers eine spiegelnd polierte Rampe in die aufklaffenden Wände einfahren lässt. Ein Steg in einen weiten Raum, der die Welt des biedereren Faninal – in der Begegnung von

Sophie und Octavian – endgültig transzendiert.

Mascha Pörzgen hat die komödiantischen Anteile zwar präsent gesetzt, aber nicht ausgebreitet; es ging ihr nicht um Ochsen-Klamauk und Beisl-Chaos. Gerade im dritten Akt zeigt sie das „Inszenierte“ an der Farce, die dem Baron auf Lerchenau vorgegaukelt wird. Da bemüht sich der junge Graf Rofrano überhaupt nicht, in die Rolle des „Mariandl“ zu schlüpfen, legt seine selbstbewusste Art des Verhaltens und Sprechens nicht ab. Schlechte „Comödi“ eben. Umso sensibler achtet Pörzgen aber auf die Wandlungen und die inneren Spannungen der Personen. Im ersten Akt etwa auf die emotionalen Wechselbäder des „Quin-quin“, zwischen pubertärer Schwärmerei und zu Tode betrübler Desillusionierung. Im dritten enthüllt Pörzgen, dass es dem jugendlichen Liebhaber der Marschallin nicht leicht fällt, auf die erfahrene, ältere Frau zu verzichten: Das Ringen um eine Entscheidung wird ihm nicht abgenommen.

Die Regisseurin hat ihre Arbeit aus den Figuren heraus entwickelt – eine heute nicht mehr selbstverständliche Kunst feiner Andeutungen, ein Verzicht auf allzu plakative Visualisierungen und allzu eindeutige Zuweisungen. So hat der Charakter der Marschallin etwas Schwebendes: Lydia Easley verkörpert eine Frau an einem Scheideweg ihrer Existenz, der sie bewegt, aber nicht haltlos macht. Easley hat im ersten Aufzug Mühe, mitzuhalten; vor allem, wenn sie der Dirigent mit Lautstärke bedrängt und sie einen nicht ausreichend gestützten, soubrettig grundierten Ton einsetzt. Aber mit ihrem Monolog und mit den Schlüsselstellen in den folgenden Akten gelingen Easley überzeugende Momente. Und als Gegenspielerin des Barons ist sie voll selbstbewusster Würde und Entschiedenheit.



Nahezu ideal: Eva
Maria Günschmann
(rechts) als
Octavian, mit Linda
Easley als
Marschallin. Foto:
Matthias Stutte

Mit Eva Maria Günschmann hat Krefeld einen nahezu idealen Rosenkavalier; ein körperlich präsender, gesanglich tadelloser Octavian, fähig zu nuancierter Charakterisierung, gesegnet mit einem exquisiten Timbre und einem leicht strömenden, unaffektierten Mezzo. Sophie Witte ist ihr eine ebenbürtige Partnerin mit ihrem leichten, klanglich erfreulich unverdünnten Sopran. Diese Sophie, das macht Witte mit leuchtender Stimme klar, hat einen unbeugsamen Charakter, mit dem sie dem Geschacher um Stand und Stolz aufrecht entgegentritt.

Für Matthias Wippich ist der Ochs eine Paraderolle. Nicht nur das künstliche Wiener Idiom beherrscht er vortrefflich; er kann auch mit der Tiefe spielen und im Zentrum die Farben seiner Stimme für geflissentlich anektierte Eleganz und sich entladende Grobheit einsetzen. Nur die Höhe dürfte weniger steif klingen, solider fundamentiert sein. Ganz und gar brünstiger Jupiter und von keinen Skrupeln geschlagen, stürzt

er sich sogleich auf das „Zoferl“, lässt – auch ohne Rücksicht auf die Marschallin – nicht locker. Und im dritten Akt – hervorzuheben die bildkräftige, gekonnte Deklamation Wippichs – will er bis zum Schluss partout nicht verstehen, was er denn nun falsch gemacht haben könnte: Des Lerchenaus Charakter hat etwas selbstgefällig Brutales, das fürchten macht.

Krefeld muss sich auch in der Besetzung der weniger umfangreichen Partien nicht verstecken, bis hinein in die stumme Rolle des illegitimen Ochsen-Sohns Leopold (Ruben Knors). Markus Heinrich und Satik Tumyan sind ein zwischen Matrone und Mafia angesiedeltes „wälsches“ Gaunerpaar; Hayk Dèinyan ein anständiger Kommissarius, Sun-Myung Kim und James Park zwei geschäftige Haushofmeister. Debra Hays wirkt als Leitmetzerin angemessen schrill; der Sänger Kairschan Scholdybajew, ein goldgesichtiger Automat, wird von seinem Flötisten (Alexander Betov) sorgfältig aufgezogen wie Offenbachs Olympie in „Hoffmanns Erzählungen“. Sein italienischer Schmelz vertrüge allerdings noch etwas Öl. Auch Hans Christoph Begemann könnte als Faninal noch ein paar Facetten mehr ausarbeiten.

GMD Mihkel Kütson meidet mit den Niederrheinischen Sinfonikern den üppigen Wohlklang mit der Folge, dass sich die raffinierten Strauss'schen Klangmischungen eher spröde als magisch einstellen. In den – zu lauten – Eröffnungstakten leisten sich die Bläser merckliche Unsauberkeiten, die sich im ersten Akt immer wieder in belegter oder spitzer Tongebung fortsetzen. Allmählich formt sich der Klang, klärt sich die Balance, ohne freilich zu jenen ausgesuchten Mischungen zu finden, die man, des kühlen Kopfes ungeachtet, in den Momenten verinnerlichter Lyrik doch zu finden wünscht.

Alles in allem ein höchst beachtlicher „Rosenkavalier“, der sich im Vergleich behaupten wird. Das Theater Krefeld-Mönchengladbach hat wieder einmal gezeigt, dass es seinen künstlerischen Anspruch auf solide gesichertem Niveau behaupten kann.

Weitere Informationen:

<http://www.theater-kr-mg.de/spielplan/musiktheater/der-rosenka-valier.htm>

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

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. August 2015



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 herum klettert. 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 ungezügeltsten 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 (Katrin 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 begehrt 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 Barholdi. 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 prätentiose Pute und aus Des Grieux einen aufgeregt 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 | 6. August 2015



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

Selten so ein dämliches 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 dumpf verständnislos 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 sattem bekannt vorkommt: solvente Geldgeber mit geringem Kunstverstand, 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 Mikrofon 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 welcher 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 Parlanto 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.operamrhein.de/de_DE/events/detail/12278019/)**

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

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. August 2015



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 stimmungswichtige 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“ anstrebte. 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 wuchtigsten 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/>

„Zeitgenössische Programmierung“: Rückblick auf die Triennale-Ära von Heiner Goebbels

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 6. August 2015



Die Triennale geht zu Ende, in die Bochumer Jahrhunderthalle kehrt Ruhe ein Bis 2015 Johan Siemons kommt (Foto: Ruhrtriennale/Jahrhunderthalle Bochum)

Es ist – das Ende. Der Platz vor der Jahrhunderthalle wirkt verlassen, hinten bei den Kühlbecken werden letzte Kulissen von „Neither“ in Container verladen. Man kann das Rund des

Dampflokkessels erkennen, das in Wirklichkeit eben doch bloß schwarz angestrichenes Sperrholz war. Die Ruhrtriennale 2014 geht zu Ende.

Am Sonntag (28. September) ist in Bochum Schluß mit dem Royal Concertgebouw Orkest. Auch endet, was noch wichtiger ist, die Drei-Jahre-Intendanz von Heiner Goebbels. Er wird sich wieder seiner Professur für angewandte Theaterwissenschaften in Gießen widmen und komponieren. Johan Siemons ist, wie berichtet, sein Nachfolger. Und deshalb war die Abschluß-Pressekonferenz am Mittwoch nicht nur eine Spielzeit-Bilanz, sondern eine der Ära Goebbels, die von 2012 bis 2014 währte.

Drei Jahre Heiner Goebbels. Als sein Vorgänger Willy Decker das Zepter übergab, viele werden sich noch erinnern, fragte man Goebbels natürlich nach einem Konzept. Decker hatte da ja wuchtig vorgelegt und in seinen drei Jahren drei Weltreligionen zu den Zentralthemen gemacht, Judentum, Islam und Buddhismus. Goebbels jedoch schien kein Thema zu haben und wurde am konkretesten stets mit dem, was er nicht vorhatte: Keine religiös-philosophisch grundierten Rekonstruktionen des Welt- und Kunstgeschehens, keine systematischen Begrenzungen der Kunstformen, keine Imperative. Stattdessen: Kunst am äußersten Rand, Kunst, von der nicht alle glaubten, daß sie noch rezipierbar sei. Das gar nicht so erwartungsfrohe Publikum drückte sich bisweilen auch bösertiger aus: Minderheitenprogramm, esoterischer Firlefanz, viel heiße Luft in sündhaft teuren Produktionen.



Die Intendanz von Heiner
Goebbels ist zu Ende (Foto:
Ruhrtriennale)

Heute muß man sagen: Goebbels hat tolle Programme gemacht. Unvergeßlich bleibt in seinem ersten Jahr John Cages „Europera“, ein Theaterguckkasten mit Schiebekulissen, wie man ihn sich in früheren Zeiten vor die Augen hielt, um die Tiefe eines Raumes im Modell zu erfahren, eine frühe 3D-Animation. In Bochum hatte der Guckkasten Hallendimension bekommen, hunderte Helfer schoben und zogen die scherenschnittthaften Elemente auf den verschiedenen Tiefenebenen ins Bild und wieder hinaus, und dem Publikum gab man noch die Botschaft mit auf den Weg, daß dies keineswegs eine Opernadaptation darstellte. Es sei sinnlos, eine bekannte Handlung wiedererkennen zu wollen, hier erfahre das europäische Opernwesen zu den sparsamen Klängen von John Cage in Gänze seine Zerlegung.

Provokation? Ja, auch. Doch der Abend war grandios. Es war grandios, eine radikale Idee so hemmungslos materialisiert auf der Bühne zu sehen.

Keine Bange, jetzt werden nicht alle Produktionen durchgehechelt, die der Erwähnung würdig wären. Erinnerung sei auf jeden Fall aber doch an die hoch emotionale, tief zu Herzen gehende Einrichtung von Helmut Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ im Jahr darauf. Robert Wilson führte Regie und spielte selbst mit. Partnerin und „Mädchen“ war Angela Winkler, das ganze fand vor eigens gezimmerten Zuschauerrängen statt, die eine Art vierseitigen Trichter bildeten und an deren oberem Rand sich rundherum die Musiker positioniert hatten. Dolby surround war nichts dagegen. Aber war das alles nötig für dieses kleine Zweipersonenstück?

Und was für ein wunderbarer Wahnsinn war Harry Partchs Glasschlaginstrumentenladen, in dem uns sein (tschuldigung) Kitschstück „Delusion of the Fury“ mit ziemlich voraussehbarem

Soundtrack vorgespielt wurde! Zweimal teuer, zweimal ganz großes Theater.

Kommen wir zum Jahr 2014. Die beste Inszenierung der Jahrhunderthalle, also des Gebäudes selbst, war bisher wohl 2006, in der Ära Flimm, Bernd Alois Zimmermanns „Soldaten“ in der Regie von David Pountney. Hier war die Bühne (je nach Blickwinkel) wenige Meter tief und einige hundert Meter lang oder umgekehrt, und das Publikum fuhr auf schienengebundenen Zuschauerrängen an dieser Bühne hin und her, immer dorthin, wo gerade etwas los war. Hier wurde das Stilmittel Kamerafahrt für die Bühne auf atemberaubende Art zur „Publikumsfahrt“ adaptiert. Und man „er-fuhr“ die riesige Halle.



Furchterregend,
jetzt im Container:
die Lokomotive aus
„Neither“. (Foto:
Ruhrtriennale)

Wie gesagt: Überzeugender hat bisher keine Inszenierung die Riesendimensionen der Jahrhunderthalle zelebriert als nämliche „Soldaten“. In dieser Triennale-Spielzeit jedoch ist ihnen Konkurrenz erwachsen. „Neither“ mit der Musik von Morton Feldman und dem extrem sparsamen Text von Samuel Beckett kann

mit Fug für sich beanspruchen, es mindestens ebenso gut gemacht zu haben. Hier durchleuchten starke Scheinwerfer an einem Autokran das glasdurchwirkte nächtlich-schwarze Dach der Jahrhunderthalle und machen so deren schiere Größe ebenso sichtbar wie ihre Architektur, die zwischen industrieller Zweckmäßigkeit und schönem Gleichmaß Charakter zeigt. Da sich die Außenstrahler am Autokran mitunter auch heftig – choreographisch – bewegen, haben sie einen großen Anteil am Spielgeschehen. Überhaupt muß man „Neither“ eine der bedeutendsten Produktionen dieses Jahres nennen, allein schon wegen des (wiederum) erheblichen materiellen Aufwands inklusive fahrender Dampflok und fahrbarer Tribüne.

Nicht weniger grandios war der opulente Opener „De Materie“ in der Rege des Intendanten, alles vom Feinsten, aus dem Vollen geschöpft, teuer und schön. Als Komponist schließlich brachte Goebbels sich noch mit den 1994 uraufgeführten „Surrogate Cities“ in Erinnerung, in Duisburg naheliegenderweise mit der „Ruhr“-Version. Steven Sloane dirigierte die Bochumer Symphoniker, die Sängerin Jocelyn B. Smith und vor allem der „virtuose Vokalist“ David Moss bleiben in dankbarer Erinnerung. (Weniger die wuselige Choreographie von Mathilde Monnier, die mit der Aufbietung von 140 Freiwilligen aus der Region zwar unbedingt eine Fleißleistung ist, aber zu keinem Zeitpunkt mit der Musik kraftschlüssig zusammenwuchs.)

Endlos könnte man aufzählen, doch was nützte es? Unbestreitbar waren die Stücke, deren Auswahl Heiner Goebbels sehr nüchtern „Zeitgenössische Programmierung“ nennt, die wichtigsten Produktionen seiner Intendanz. Sie erbrachten einen unerwarteten Strauß von Kunsterlebnissen, unvergeßlich in seiner Einmaligkeit. Und in einer solchen Qualität wahrscheinlich nicht wiederholbar. Glücklicherweise, wer dabeigewesen.

Nachklapp

Bei Bilanzpressekonferenzen wird in der Regel eine

Erfolgsbilanz gezogen. Festivals und Spielzeiten sind immer erfolgreich, wenn nicht größte Katastrophen dies verhinderten. So war auch diesmal nur Gutes zu vernehmen, beginnend bei über 90-prozentiger Auslastung der Plätze und sich fortsetzend bei formidabilem Echo der Medien und der Fachwelt.

Deutlich wird aber auch wieder, daß Triennale-Kunst teuer ist. 14 Millionen betrug der Jahresetat, Goebbels konnte in seinen drei Jahren mithin 42 Millionen ausgeben. Das ist viel Geld, vor allem auch mit Blick auf das allgegenwärtige deprimierende Geknappse bei anderen Kultureinrichtungen. Aber Kunst muß nicht billig sein, und der Versuch, gute Kunst abseits der ausgetretenen Pfade zu machen, kann noch teurer werden.

Warum also eine Triennale? Weil wir es uns – als Gesellschaft – wert sind, könnte man vielleicht sagen. Und erst im zweiten Satz auf die positiven wirtschaftlichen Wirkungen eines Festivals wie der Ruhrtriennale für die Region hinweisen, auf internationale Strahlkraft und Imageverbesserung.

www.ruhrtriennale.de

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

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. August 2015



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 sinnfrohen 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 Gilmore 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 leiht 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 angestregter und steifer. Neben diesen Gästen trumps Ensemblemitglied Sangmin Lee als sonorer, zunehmend von Gram und Rachegeleüsten 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/>)