

Satire in antikem Faltenwurf: Offenbachs „Schöne Helena“ mischt in Hagen Schmackhaftes und schlecht Verdauliches

geschrieben von Werner Häußner | 11. Dezember 2022



Der Chor des Theaters Hagen spielt eifrig mit: Anton Kuzenok (Paris) schafft es am Ende doch, sich die „schönste Frau der Welt“ zu ergattern. (Foto: Björn Hickmann)

In Hagen ist es wieder bühnenfrisch zu besichtigen, das Dilemma der Offenbach-Rezeption. Gegeben wird „La belle Hélène“, von Simon Werle auf Deutsch übersetzt und von dem aus Wien stammenden Regisseur Johannes Pölzgutter mit ein paar neuen Texten bereichert.

„Die schöne Helena“ also entführt in ein kräftig

parodistisches antikes Griechenland, in dem die Helden der Atridensage degenerieren zu Gesellschaftstypen des Jahres 1864. Die Hürde zum Heute ist eine doppelte: Paris, Menelaos, Achill, Ajax, Orest und Kalchas, das sind Namen, die einem wohlgezogenen Europäer von damals selbstverständliches kulturelles Grundwissen waren. Heute sind sie eine Sache von aussterbenden Bildungsbürgern und einer Minderheit von Absolventen humanistischer Gymnasien. Wer aber den Mythos nicht kennt, tut sich mit der Parodie schwer.

Die andere Stolperschwelle: Offenbach benutzte die wohlbekannten Figuren aus der Antike als Camouflage, um Polit- und Gesellschaftsgrößen seiner Zeit im unangreifbaren, aber pikant transparenten Gewand der Mythologie so bissig wie witzig zu karikieren. Aber wer kennt noch Louis-Napoléon Bonaparte mit seinem autoritären Regime und seinem Interesse an Julius Cäsar und der Archäologie? Wer weiß noch von seiner Sucht nach imperialen Erfolgen bei einer gleichzeitig schwachen Armee? Wer kennt sie noch, die Hofschranzen von damals, denen Offenbach offenbar genüsslich den Spiegel vorgehalten hatte?



Sandra Maria Germann (Eris), Angela Davis (Helena) und die schönste der Göttinnen, die „schaumgeborene“ Venus, wie sie Sandro Botticelli in seinem weltberühmten Gemälde sah. (Foto: Björn Hickmann)

Pölgutter muss sich den Fragen stellen: Wie wirkt das Sujet unterhaltsam, wie ist Offenbachs persiflierender Witz, sein Tiefsinn zu erfassen? Wie seine bisweilen gallige Schärfe in die Jetztzeit zu übertragen, die alle „Werte“ der Gesellschaft seinerzeit verätzt hat und die mondän aufgehübschte Oberfläche der Verlogenheit, der Ideologie, der Selbsttäuschung freilegt? Sein Rezept, entwickelt mit Theresa Steiner (Bühne) und Susana Mendoza (Kostüme) vereint Schmackhaftes mit schlecht

Verdaulichem. Zu letzterem gehört ein Teil der Kostüme: Sie sind zwar nett anzusehen, parodieren aber letztlich die Parodie und führen dazu, die Figuren in baren Unernst mit einem sauren Schuss Kitsch abdriften zu lassen, statt sie in behutsam übertriebenem Ernst in ihrem parodistischen Kern freizulegen. Bunte Antike und Herrentäschchen sind eben höchstens lachhaft.

Schauplatz mit Atmosphäre

Die Bühne dagegen hat in ihrer dekorativen Wirkung Potenzial: Das Meer, in Gold gerahmt, davor (und manchmal auch kopfüber eingetaucht) Sandro Botticellis schaumgeborene Venus. Im dritten Akt, wenn's zur angeblichen Sommerfrische nach Nauplia geht, staffeln sich die gemalten Wellen. Ein Schauplatz mit Atmosphäre.

Zunächst agiert aber eine weitere Zutat der Regie: Pölzgutter führt – durchaus mythenkundig – die Figur der Göttin des Streits und der Zwietracht ein. Eris rächt sich mit dem goldenen Apfel für „die Schönste“ für eine nicht ausgesprochene Einladung – und Paris, der attraktive sterbliche Jüngling, muss unter den drei führenden Göttinnen wählen, eine Aufgabe, aus der er nur als Verlierer hervorgehen kann. In der Antike als verschrumpelte kleine Frau dargestellt, wird Eris auf der Hagener Bühne elegant, scharfzüngig und maliziös von der Schauspielerin Sandra Maria Germann verkörpert und knüpft und spinnt als befrackte Ariadne den Faden der Handlung.

Scheiternde Humorversuche

Was nicht funktioniert – und das hat sich bereits in zahllosen Regiebemühungen andernorts manifestiert – ist der schwerfällig kalauernde Humorversuch, „lustige“ Personen zu kreieren, indem man sie überzogen chargieren lässt. Sicher ist Menelaos ein grenzintelligenter Schwächling, aber wer ihn wie Richard van Gemert nur ein bisschen doof und ziemlich trottelig agieren

lässt, unterschlägt das Gefährliche und Verblendete des Charakters. Auch das virile Protzgehabe der beiden Ajaxe (Götz Vogelgesang und Insu Hwang) und der blass gezeichnete Hedonist Orest der sympathisch frischen Clara Fréjacques gewannen durch Verzicht auf vordergründiges Humor-Gehabe. Gerade bei Offenbach lacht man über Personen, die sich selbst überaus ernst nehmen und damit den Graben zur Realität so tief aufreißen, dass sie mit all ihren Lebenslügen und Wichtigkeiten darin abstürzen.



Angela Davis (Helena) und der Damenchor des Theaters Hagen. (Foto: Björn Hickmann)

Glückender ist da schon das Porträt, das Angela Davis von der schönen Helena zeichnet. Auch wenn die Stimme mit eher schwerem Opernton die vitale Leichtigkeit der Diseuse uneinholbar macht, setzt Davis ihre Möglichkeiten gekonnt ein, gibt die aufgestylte Dame selbstbewusst, aber auch mit Momenten anrührender Nachdenklichkeit. Anton Kuzenok ist ihr Prinz Paris; er vermag vor allem durch seinen hübschen leichten, dabei klangvollen Tenor zu verzaubern. Kalchas als

Parodie eines schmierigen Klerikers, mit den Blitzen Zeus' gekrönt, wäre ohne nachthemdähnliche Verkleidung als Charakter glaubwürdiger und bedrückender angekommen – wiewohl sich Igor Storozhenko alle Mühe gibt, aus der Figur etwas zu machen.

Taepyeong Kwak liefert mit dem Philharmonischen Orchester Hagen einen rhythmisch scharf geschnittenen Offenbach ohne Schwere und Fett. Die Couplets kommen auf den Punkt, die kurzgestanzten Ohrwürmer Offenbachs folgen einander in vergnüglicher Prozession.

Vorstellungen am 23.12., 31.12. (15 Uhr und 19.30 Uhr), 07., 15., 18.01., 25.02., 22.04.. Tickets: (02331) 207 3218, www.theaterhagen.de

Südsee-Glamour und politische Utopie: Paul Abrahams Operette „Blume von Hawaii“ in Hagen

geschrieben von Werner Häußner | 11. Dezember 2022



Frank Wöhrmann (Jim Boy) und Penny Sofroniadou (Raka) in Paul Abrahams „Blume von Hawaii“ in Hagen. (Foto: Klaus Lefebvre)

Was der Gentleman im Dschungel zu tun hat, erfahren wir nicht so richtig. Aber dass ihm bei einem möglichen Rendezvous die Affen zuschauen, der Tiger brüllt und jede Menge „uh uh“ dabei ertönt, macht uns Paul Abraham in diesem herrlichen Nonsens-Song ausgiebig bewusst.

In Hagen, wo die Operette zum Glück noch eine Heimstatt hat, gibt es mit der „[Blume von Hawaii](#)“ eine prickelnde Mischung aus höherem Blödsinn, kitschtriefender Südsee-Romantik und behutsamen politischen Anspielungen – also eine Melange wie geschaffen für eine wirkungsvolle Unterhaltungs-Show. Doch die musste coronabedingt mager ausfallen: Bei der Premiere im Oktober letzten Jahres war Abstand nötig und weder große Chorauftritte noch opulente Tanznummern möglich.

Regisseur Johannes Pölzgutter reduziert folgerichtig bis nahe ans Kammerspielformat, in dem jedoch die Personen mit ihren Nöten und Konflikten schärfer gefasst sind. Die Tableaus

treten zurück, mit denen Abrahams Operette im Berlin der Wirtschaftskrise und des Verfalls der Weimarer Republik die vergnügungssüchtige Gesellschaft in eine exotische Märchenwelt einlullte. Pölzgutter dagegen hebt auch durch behutsame textliche Retuschen den Konflikt zwischen den Amerikanern als kolonialer Besatzungsmacht und der hawaiianischen Opposition hervor: Die letzte Anwarterin auf den Thron von Hawaii, Prinzessin Laya, kehrt inkognito aus einem durchaus vergnüglichen Pariser Exil in ihre Heimat zurück, verliebt sich nicht nur in den Kapitän ihres Dampfers, sondern auch in Volk und Vaterland und soll statt zur harmlosen „Blume von Hawaii“ zur richtigen Regentin gekrönt werden. Klar, dass der amerikanische Gouverneur not amused ist und die politische Demonstration zu verhindern versucht. Dank der Liebe hat er Erfolg, und die Operette könnte nach dem zweiten Akt in einer Tragödie enden. Doch dem stehen eherne Gesetze des Genres entgegen. Im dritten Akt löst sich alles in liebestolles Wohlbehagen auf und gleich vier Paare finden sich.

Hawaii-Glamour auf Distanz



Prinzessin Laya (Angela Davis) steht im Spannungsfeld

zwischen politischen Forderungen und privaten Gefühlen. Kanako Hilo (Insu Hwang) will sie für den Widerstand gewinnen. Die Hochzeit mit Prinz Lilo-Taro (Richard van Gemert) soll die Monarchie von Hawaii festigen. (Foto: Klaus Lefebvre)

Pölzgutter erfindet, um den Hawaii-Glamour durch Distanz erträglich zu machen, eine Rahmenszene: Zu Beginn hängt der unglückliche Kapitän Stone in einem Varieté erinnerungs- und alkoholtrunken mächtig in den Seilen, während eine leicht derangierte Diseuse „ein Schwipserl“ hat und vergeblich um die Aufmerksamkeit des abgetakelten Seemanns buhlt. Dann öffnet sich die Bühne und lässt eine billig aufgemachte Hawaii-Show sehen: Unter Goldpalmen präsentiert sich das „Paradies am Meeresstrand“, bevölkert von Yankees mit Plastik-Blumenkränzen und auf naiv getrimmten Locals.

Doch die Show verliert zunehmend ihren inszenierten Touch; der Bühnenrahmen verschwindet und wir sind mitten in einem Traum, in dem es um Liebe und Verzicht, Macht und Intrige geht. Wirkungsvoll arbeitet Pölzgutter den Konflikt heraus, in dem sich die eindrucksvoll spielende Angela Davis als Laya unversehens wiederfindet: Sie hat nicht damit gerechnet, das politische Faustpfand der Unabhängigkeitsbewegung unter dem wild entschlossenen Kanako Hilo (eine undurchsichtige Gestalt: Insu Hwang) zu werden; sie hat auch nicht damit gerechnet, dem ihr schon als Kind zugesprochenen Bräutigam, Prinz Lilo-Taro (kernig und altväterlich: Richard van Gemert) zu begegnen und sogar Empfindungen jenseits von Pflichtgefühl für ihn zu entwickeln.

Und dann gibt es da noch die Amerikaner, die sich fröhlich und machtbewusst durch die Szenerie steppen: Der pfiffige John Buffy (Alexander von Hugo) überlebt vokal nur mit Mikroport, hat aber dank eines gut geölten Mundwerks das Glück auf seiner Seite. Ebenso Frank Wöhrmann als Jim Boy, dem man seinen Song „Bin nur ein Jonny“ gestrichen hat, um eilfertig jedem Vorwurf

von „Rassismus“ zu entgehen, und der damit vom melancholischen „Nigger“ zur frohgemuten Nebenfigur abgewertet wird. Einen mondänen Auftritt hat die verwöhnte Bessie Worthington, die der Gouverneur als gute Partie für den Hawaii-Prinzen importiert hat, die sich aber im saftigen Spiel und Gesang von Alina Grzeschik rasch emanzipiert.

Utopie statt Desaster

Wären wir nicht in der Operette, das Ende käme als Desaster: Die Krönung der Königin vereitelt, Laya gefangen, Lilo-Taro auf dem Weg zum Selbstmord auf offenem Meer, der wackere Kapitän Stone (unstet und unfrei: Kenneth Mattice) wegen Befehlsverweigerung entlassen, Buffy, Jim und das kleine, süße Hawaii-Girl Raka vor dem Vakuum ihrer gescheiterten Liebe. Doch der dritte Akt, in Paris, richtet es: Das Varieté kehrt wieder. Penny Sofroniadou als frischstimmige Raka wandelt sich vom radebrechenden Naivchen zur Strippenzieherin, die studiert hat und drei Sprachen beherrscht. Paar für Paar wird die Liste des Begehrens abgearbeitet; zum Schluss bekommt Buffy auch seine Bessie. Und Pölzgutter erfindet zur Krönung noch eine politische Utopie: Versehentlich unterschreibt Gouverneur Harrison (Götz Vogelgesang) ein Papier, in dem er auf sämtliche Rechte auf Hawaii verzichtet. Schöne, heile Operettenwelt!

Auch in Hagen verwendet man die „bühnenpraktische Rekonstruktion“ der vor etwa 15 Jahren zufällig wiedergefundenen Original-Partitur von Matthias Grimminger und Henning Hagedorn. Sie stellt die ursprüngliche Instrumentation aus dem Geist der Zwanziger Jahre wieder her, gespeist aus genauer Kenntnis des Notentextes und der alten Aufnahmen. Das gibt ein lebendiges, facettenreiches Klangbild, doch die Musiker des Philharmonischen Orchesters Hagen legen sich unter Andreas Vogelsberger allzu mächtig ins Zeug und werden zu laut, was auf Kosten der Differenzierung geht und den Sängern Probleme bereitet. Wenn das Schlagzeug nicht überbetont ist, erinnert der swingende Rhythmus – allerdings ohne die Stütze

des Sousaphons – an die Schellack-Zeugnisse von Paul Abrahams Stil. Spaß macht es, wenn es gelingt, die vibrierende Energie, die Farbwechsel, den melodischen Schmelz auszuspielen. Dann wird der Sound einer fiebrig-ausgelassenen Zeit lebendig, die ahnungsvoll und besinnungslos in ihren Untergang tanzte.

Buchtipp: Der in Witten lebende Autor [Klaus Waller](#) hat 2014 eine Biographie über den Komponisten veröffentlicht, die 2021 in einer [Neuaufgabe](#) erschienen ist: Paul Abraham. Der tragische König der Operette: Eine Biographie. 384 Seiten, 196 Abbildungen. starfruit publications, Fürth, 28,00 Euro.

Das lachende Glück lässt auf sich warten: Franz Lehárs Operette „Der Graf von Luxemburg“ in Hagen

geschrieben von Werner Häußner | 11. Dezember 2022

Das ist ja sowas von Neunzehnhundertachtzig! Roland Hüve nimmt sich am Theater [Hagen](#) Franz Lehárs einstigen Erfolg „Der Graf von Luxemburg“ vor und macht daraus genau den Operettenjux, der damals einem Publikum jenseits altmodischer Unterhaltungsbedürfnisse das Vergnügen an der Gattung vermiest hat. Liri, liri, liri, der ganze Spaß geht tschari – aber alles der Reihe nach.



Melancholie auf der Mondsichel: Kenneth Mattice als Graf von Luxemburg in Hagen. Foto: Klaus Lefebvre

Dabei signalisiert der Anfang, es könnte sich jemand etwas gedacht haben: Der titelgebende Graf René schaukelt auf einer Mondsichel und der blonde Tod grüßt den Nachdenklichen, bevor der Karneval von Paris explodiert – oder explodieren sollte. Denn schon dieses erste Bild ist brav aufgestellt, der Chor gestikuliert wie in tausend Operetten vorher, die Tanz-Fröhlichkeit ist aufgesetzt und das prickelnde Leben der Pariser Bohème ist bloße Behauptung. Die kunterbunte Kostümseligkeit von Siegfried E. Mayer lässt Menschen durcheinanderquirlen, denen anzusehen ist, dass sie die gierigen Ausschweifungen dieser Halbwelt, ihre künstlichen Freuden, den gnadenlosen Überlebenskampf, den besinnungslosen Rausch des Vergnügens und die lastende Einsamkeit dahinter höchstens aus Bohème-Kolportagen á la Henri Murger kennen.

Dass dem adligen Bonvivant das Geld ausgegangen ist und das Elend aus den Eiffelturm-Kulissen winkt, geht in einer Fröhlichkeit unter, die weder den resistenten Überlebenswillen noch die nihilistische Unbekümmertheit durchscheinen lässt,

die letztlich zu dem Ehe-Geschäft mit dem alternden Fürsten Basil führt: Der hält äußerlich an Standesethik und Adelsmoral fest und offenbart damit, wie innerlich morsch die gesellschaftlichen Regeln sind: Um eine bürgerliche Opernsängerin zu heiraten, verschachert er diese um eine halbe Million an den Grafen René. Der soll sie heiraten und drei Monate lang – ohne sie zu sehen oder um ihre Identität zu wissen – als Frau Gräfin behalten. Geschieden, geadelt und unberührt kann sie anschließend standesgemäß und formal korrekt im fürstlichen Ehehafen einlaufen.

Kein Zaubertrank fürs Heute

Natürlich kommt die Liebe dazwischen. Und der Zufall bricht sich mächtig Bahn, als im dritten Akt aus dem Nichts eine bejahrte Gräfin auftaucht, um ein Eheversprechen einzulösen, das die fürstliche Hoheit wohl in ihren wilden Jugendjahren ohne weiteres Nachdenken ausgesprochen hat. Immerhin ist diese „*dea ex machina*“ eine Paraderolle für Marilyn Bennett, die sie weidlich auskostet: „Alles mit Ruhe genießen, stets sich das Leben versüßen, ich lass zu allem mir Zeit.“



So geht Pariser Karneval in Hagen: Kenneth Mattice, Chor und Extrachor des Theaters Hagen in Franz Lehárs „Der Graf von Luxemburg“. Foto: Klaus Lefebvre.

Aus diesem Stoff mit faszinierend aktuellen Zügen ließe sich ungeachtet des abgestandenen Ehemoralins ein Zaubertrank fürs Heute brauen. Hedonismus und die Rolle des Geldes, der Wert von Beziehungen, die Frage nach authentischen Gefühlen und der Tanz auf dem Vulkan – „Wir bummeln durchs Leben, was schert uns das Ziel“ – sind Themen auch des 21. Jahrhunderts. Man kann sie ausspielen, ohne die Operette konzeptuell zu überfrachten.

Aber bei Hüve bleiben solche Themen in Bilderbanalität bunt übertüncht. Und Siegfried E. Mayers Bühne hat ihren besten Moment im zweiten Akt, für den er statt eines mondänen Salons die Bühne der Pariser Oper von hinten zeigt, wo Madame Angèle Didier in Erwartung ihrer fürstlichen Vermählung gerade das Finale ihrer letzten „Tosca“ singt und von einer Sperrholzkulisse der Engelsburg springt.

Wackere Sänger, aber kein Operetten-Ensemble

Die Opernsängerin, die eine ebensolche mimt, ist in Hagen Angela Davis: Ein klangsatter Sopran mit Stamina und Opulenz, aber keine Operettendiva. Dazu fehlt ihr Leichtigkeit und Eleganz. Ihr Inkognito-Ehemann, in Hagen ein Bariton, ist mit Kenneth Mattice attraktiver Bühnenerscheinung passend besetzt. Seine Höhe hat der Sänger technisch nicht im Griff, aber die melancholischen Seiten seiner Rolle trifft er, wenn er der Stimme im Zentrum auch verschattete Töne abgewinnt.

Richard van Gemert ist ein gekonnt charakterisierender Sänger, aber kein Operettenbuffo, und Cristina Piccardi hangelt sich bei ihren neckischen Auftritten an handgestrickten, vibratogemusterten Stimmfäden durch die Partie der Juliette Vermont, die mit ihrem mittellosen Maler Armand Brissart von einer soliden Zukunft träumt – aber in diesem Fall macht das

fehlende Geld die ehrliche Liebe unmöglich. Keine Soubrette also, die sich mit Charme und flexiblem Changieren zwischen Sprache und Gesang ihre Partie zu eigen macht.

Die Hagerer Sängerinnen und Sänger schlagen sich wacker, aber ein Operetten-Ensemble bilden sie nicht; auch das lustlos sich bewegende Ballett (Eric Rentmeister als Choreograph) hilft ihm nicht auf die Beine. Was etwa für die Barockoper gilt – das Bemühen um eine „historisch informierte“ Aufführungspraxis – liegt in der Operette (noch?) weit entfernt. Doch wer sie als Diminutiv der Oper versteht und entsprechend besetzt, geht an ihr vorbei.

Nota bene: Vor einer Generation gab es sie noch, die alten Entertainer der Operette. Eine Ahnung davon, wie so etwas funktionieren könnte, vermittelt Oliver Weidinger als Fürst Basil immer dann, wenn er hart an der Übertreibung entlang agiert, ohne die Grenze zu überschreiten. So eingefahren, klischeehaft und abgelebt sich das Genre früher präsentiert hat: Die agierenden Personen waren oft noch echte Könnern ihres Fachs. Ohne Verklärung der Vergangenheit sei's gesagt.

Das Hagerer Orchester bemüht sich unter dem treibenden Stab von Rodrigo Tomillo, die schmierige Sentimentalität früherer Routine-Aufführungen gar nicht erst aufkommen zu lassen, in der Lehár'schen Partitur das leichthändige Erbe Jacques Offenbachs zu entdecken und mit frischen Tempi und spritziger Artikulation zu punkten. Dass es aus dem Graben öfter nach Paul Lincke tönt, liegt an den unterbelichteten Geigen, deren Glanz sich mit Sparbesetzung nicht gegen die üppig besetzten Bläser entfalten kann. Vom „lachenden Glück“ der Operette sind wir in Hagen also diesmal ein gutes Stück entfernt.

Weitere Vorstellungen: 15., 23. November; 4., 14., 18., 31. Dezember 2019; 5., 15. Januar; 16. Februar 2020.

Karten: Tel. (02331) 207 32 18. www.theaterhagen.de

Die Sprache zeitgemäßen Musiktheaters: Hagen überzeugt mit Paul Hindemiths „Cardillac“

geschrieben von Werner Häußner | 11. Dezember 2022



Thomas Berau als Paul Hindemiths „Cardillac“ in Wolf Gutjahrs Bühne. (Foto: Klaus Lefebvre)

Paul Hindemith hat in „Cardillac“ ein düsteres Kriminalstück aus den „Serapionsbrüdern“ E.T.A. Hoffmanns in bewusster Distanz zum romantischen Schauer und zum nachwagnerisch eklektischen Drama großer Gefühle in neubarock inspirierte musikalische Sachlichkeit gekleidet. Jochen Biganzoli setzt am Theater Hagen noch eins drauf und inszeniert die Oper von 1926

radikal abgekehrt vom Handlungs-drama als Statement zur Problematik von Kunst und Gesellschaft, von Künstler und Werk.

Mit diesem mutigen Saisonauftakt hat das in den letzten Wochen mit [Anerkennung](#) geradezu überschüttete Theater in Hagen zwar keinen Publikumserfolg gelandet – der Saal war in der Premiere erschütternd schütter besetzt –, sich aber in der Opernlandschaft Nordrhein-Westfalens (und darüber hinaus) erneut prominent positioniert.

Ähnlich wie in „Tristan und Isolde“ zum Abschluss der letzten Spielzeit schafft es das Team Biganzoli (Regie), Wolf Gutjahr (Bühne) und Katharina Weissenborn (Kostüme), eine Meta-Ebene aufzuschließen, auf der die Handlung weit weniger relevant ist als das Statement. Es geht weniger um das Erzählen einer Geschichte als um einen in sinnlichen Bildern zu fassenden Diskurs – und vielleicht auch um ein Psycho-Drama mit katastrophalem Ausgang.

Der Mensch, der nicht loslassen kann

Der Goldschmied Cardillac, der einzigartig kostbare Geschmeide schafft, aber alle ihre Käufer ermordet, damit er den Schmuck wieder zu sich holen kann, ist mehr als eine romantisch-dämonische Figur. Hindemith hat zwar aus der Hoffmann-Vorlage ein Künstlerdrama geschaffen, aber die Oper meint mehr: Der Mensch, der nicht loslassen kann, der die Identität von Schaffen und Geschaffenem nicht auflösen kann, der in einer radikalen Selbstbezogenheit die Außenwelt ausschließlich aus seiner Perspektive wahrnimmt. Während Gott als Schöpfer seine Schöpfung in die Freiheit entlässt – so jedenfalls die christliche Konzeption – ist Cardillac ein Gott imitierender Schöpfer, ein Künstler, der „eingewachsen dem Werk“ ist, „wie Gott, als er die Welt erschuf“.

Ein hermetischer Blick also, den Wolf Gutjahr in seiner Bühne widerspiegelt: Ein geschlossener Kasten, in von Szene zu Szene unterschiedlichen Farben ausgeleuchtet, darauf projiziert

markante Sätze aus Kunstmanifesten, vom italienischen Futurismus (1909) über Walter Gropius' „Bauhaus-Manifest (1918) bis Wolf Vostell (1968).

Tod des verzerrten „Schöpfergottes“

Den Personen haben Hindemith und sein Librettist Ferdinand Lion keine Namen gegeben; sie sind Typen, aus der Sicht des Goldschmieds rein funktional definiert. „Die Tochter“ enthüllt Cardillacs völlig Abwesenheit von Empathie; am „Offizier“ wird deutlich, wie er selbst die Macht ignoriert: Sie ist angesichts des Kunst-Werkes unwesentlich, die Konsequenz einer Konfrontation mit ihr ist dem Goldschmied gleichgültig. Erst am Ende, angesichts der Masse, die den Mörder sucht, scheint in Cardillacs Bewusstsein etwas aufzuschimmern, das ihn die Diskrepanz von Innen und Außen ahnen lässt. Das ist zugleich sein Tod: Seine bisherige Existenz als verzerrter Schöpfergott ist unwiderruflich zu Ende. Die Projektionsflächen der Bühne fallen in sich zusammen. Es bleibt die vorher schon gestellte Frage, was „Kunst mit Wahrheit zu tun hat“. Und Hindemith setzt den reinsten Akkord des Werkes ans Ende.



Die „Dame“ (Veronika Haller) und der „Kavalier“ (Thomas Paul). (Foto: Klaus Lefebvre)

Biganzoli entwickelt diesen abstrakt wirkenden Diskurs in sinnlichen, aber konsequent distanzierten Bildern und

Tableaus. Die Kostüme Katharina Weissenborns unterstützen das Konzept, weil sie konkret gegenwärtig wirken, andererseits aber auch den Zug zum Zeitgenössischen überstilisiert auflösen: Die Dame etwa erscheint in schillerndem Gold und wird begleitet von einer kindlichen und einer greisenhaften Doppelgängerin; der Kavalier steckt in einem silbernen Overall.

Alles wirkt zeichenhaft

In der Führung der Personen vermeidet Biganzoli Naturalismus wie Psychologie. Alles wirkt zeichenhaft, reduziert auf Grundkonstellationen. Das Bauhaus lässt grüßen – und in der Tat hatte Paul Hindemith mit dieser bedeutenden Kunstbewegung der Zwischenkriegszeit, an die 2019 mit ganzjährigen Centenarfeiern und der Eröffnung des neuen [Bauhausmuseums](#) in Dessau erinnert wird, einiges zu tun: Die Komposition der – in Hagen gespielten – Erstfassung von „Cardillac“ fällt ins Jahr 1926, in dem auch das Dessauer Bauhaus-Gebäude fertiggestellt wurde; Hindemith arbeitete u .a. mit dem Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer, dem Leiter der „Bühnenwerkstatt“ zusammen, und sein Liederzyklus „Marienleben“ erklang erstmals bei der ersten Bauhaus-Ausstellung 1923 in Weimar.

Joseph Trafton und das in weiten Teilen präzise agierende Philharmonische Orchester Hagen nehmen die Idee Ferruccio Busonis zur Leitschnur der musikalischen Wiedergabe – jene Forderung nämlich, dass Musik nicht beschreibend sein solle, dass sie (in welcher Form auch immer sie auftrete) „ausschließlich Musik und nichts anderes“ bleibe. Wachsamkeit, schnelle Reaktion und musikalische Sicherheit zeigen, dass Trafton seine Musiker sicher durch die Strudel Hindemith'scher freitonaler Wagnisse geleitet. Ein Genuss zu verfolgen, wie sich das Hagener Orchester unter Trafton stetig weiterentwickelt.

Figuren mit deutlichen Konturen

Das Sängersensemble und der Chor Wolfgang Müller-Salows halten auf gleichem Niveau mit, sichern dem Werk eine gleichbleibend anspruchsvolle Wiedergabe. Veronika Haller als Dame und Angela Davis als Tochter lassen in intensivem Spiel und in stimmlicher Präsenz keine Wünsche offen. Milen Bozhkov und Thomas Paul als Offizier und Kavalier gewinnen nicht zuletzt durch präzise Artikulation und expressive Färbung der Töne ihren Figuren deutliche Konturen ab. Auch Ivo Stánchev (Goldhändler) und Kenneth Mattice (Führer der Prévoté) füllen ihre Partien anstandslos aus.

Für Thomas Berau, Gast vom Nationaltheater Mannheim, ist Cardillac eine Rolle, in der er alle Facetten seines versierten Baritons aufleuchten lassen kann. Er gibt diesem schöpferischen Dämon die Züge eines Regisseurs, lässt ihn den Chor dirigieren und zum Mikro greifen. Wenn am Ende der Offizier Cardillac zum „Helden“ erhebt und als „Opfer eines heiligen Wahns“ entschuldigt, wenn dieser vorher noch seine Morde als belanglos erklärt („Nichts gilt hinwehendes Leben“), wird die ganze Ambivalenz dieser Figur deutlich, die Jochen Biganzoli ins Bild setzt, wenn Cardillac halb wie ein Opfer, halb wie ein christusförmiger Erlöser am Kreuz über den Köpfen des Chores schwebt: der faszinierende Verbrecher, der durch sein Genie aller Moralität enthobene Künstler, der protofaschistisch verehrte große Mann – und dahinter erhebt sich die Frage: „Wozu Kunst“?

Hagen hat mit dieser Produktion wieder ein Zeichen gesetzt: Das ist die Sprache und das ist das Repertoire eines anspruchsvollen, zeitgemäßen Musiktheaters.

Vorstellungen am 10. November (15 Uhr), 13. November, 10., 16. und 26. Januar 2020. Karten Tel.: (02331) 207 3218. Info: www.theaterhagen.de