

# Operetten-Passagen (7): Bei Paul Abrahams „Ball im Savoy“ in Koblenz tanzt der braune Schatten mit

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2017



Szene aus „Ball im Savoy“ von Paul Abraham am Theater Koblenz. Foto: Matthias Baus

**Berlin, Februar 1933: Drinnen im Großen Schauspielhaus bejubelt die Menge der Zuschauer die neueste Operette „Ball im Savoy“. Draußen am Bühneneingang steht ihr Autor, Paul Abraham. Nazi-Schläger bedrohen den jüdischen Komponisten und hindern ihn mit Gewalt, das Theater zu betreten. Ein paar Tage später lässt Abraham den Ort seiner Triumphe hinter sich, flieht aus Berlin. „Die werden doch keinen Krieg gegen die Operette führen?“, soll er noch kurz zuvor ungläubig gefragt haben. Oh doch, haben sie geführt, und zwar mit unheimlicher Konsequenz.**

Koblenz, November 2017: In der Villa des Marquis Aristide de Faublas tanzen eine Menge Gäste in den Morgen, an dem das junge Paar soeben ein pikantes amouröses Problem gelöst hat. Zunächst kaum bemerkt mischen sich zwei Männer im Schwarz der

SS unter die Nachtschwärmer, zwei weitere schieben sich nach vorne.

Die Uniformierten beginnen im Takt der Musik zu marschieren. Hinter ihnen formieren sich die Feiernden zur Front. Das Licht wird fahl, Abrahams schmissige Klänge mutieren, ohne sich zu verändern, zum bedrohlichen Kampflied. Der Gleichschritt vertreibt das Paar: Mit seinen von den Flitterwochen noch nicht ausgepackten Koffern eilt es hinaus.

### **Inszenierung zeigt Brisanz der Zeit**

Mit dieser Szene hat Regisseur Ansgar Weigner in Paul Abrahams „Ball im Savoy“ am [Theater Koblenz](#) die ganze Brisanz der Zeit des „tragischen Königs der Operette“ – wie ihn sein Biograf [Klaus Waller](#) nannte – eingefangen. Abraham versucht 1933 in Wien und Budapest, weiterzumachen, als habe sich in Europa nichts verändert, rettet sich 1939 in die USA, verkraftet den tiefen Fall und die Erfolglosigkeit nicht und kehrt psychisch zerrüttet erst 1956 nach Deutschland zurück.

Seine Musik wird nach den Krieg verharmlost und ironiefrei für den Heile-Welt-Kitsch verwendet, mit dem die „gesunde“ Operette gemäß der Kulturideologie der Nazis das Volk unterhalten sollte. Weigner macht deutlich, wie schnell der Vulkan ausgebrochen ist, auf dem man frivol und scheinbar unberührt von Politik getanzt hat.

Schon vor dem Finale des Operettenabends deutet sich an, dass der nächtliche Tanz im noblen Hotel nicht so harmlos unbeschwert ist, wie der temporeiche Schwank um die Ehe des Ex-Lebemanns und seiner zunächst arglosen Frau vermuten ließe. Da schleichen Gestalten durch das pragmatisch aus ein paar Hängern gebaute Bühnenbild von Kristopher Kempf und haben Augen und Ohren weit offen. Da wird am Rande ein Transvestit verhaftet und ein Kellner zusammengeschlagen.

Schon zu Beginn mischt sich ein Brauner unter die Gäste, die das Paar bei seiner Rückkehr aus dem Hochzeitsurlaub begrüßen.

Aber Weigner lässt die Gelegenheit ungenutzt, an dieser Stelle dem bewusst zuckersüßen Postkarten-Kitsch der Introduction schon den Schatten der untergründigen Gefahr an die Seite zu stellen. Das holde Venezia, das Abraham mit allen bewusst eingesetzten Klischees ausstaffiert und auf das Kempf eine herzförmige Reiseroute projiziert, bleibt zunächst unbehelligt.



Der junge Paul  
Abraham auf einer  
historischen  
Fotografie.

Dann widmet sich Weigner dem ganzen kosmopolitischen Personal von Abrahams Operettenwelt: Dem französischen Roué Aristide, dem Michael Siemon seine angenehm entspannte und klangvolle Stimme leiht und der nur zu dankbar für jede Ausrede ist, um sein altes Leben wenigstens für eine Nacht weiterzuführen. Dem beflissenen Kammerdiener Archibald, den Sebastian Haake nicht an die ausgeleierte Klischees des alten Komödianten verrät. Der Madeleine von Désirée Brodka, die sich bei ihrem sensibel vorgetragenen Song „Was hat eine Frau von der Treue“ wie geistesabwesend ein Männer-Sakko überzieht, die aber im dritten Akt ihre Enttäuschung über den Treuebruch ihres Mannes etwa zu melodramatisch zelebriert.

Ihren großen Auftritt hat die Ursache aller Verwicklungen, die spanische Schautänzerin Tangolita, die einen Scheck auf ein nächtliches Mahl zu zweit einlösen will. Die dramaturgisch im Original Abrahams seltsam isolierte Szene ist mit ihren metrosexuellen Boys dem Vorbild der Inszenierung an der Komischen Oper nachempfunden. Anne Catherine Wagner spielt jedoch nicht so selbstironisch wie Agnes Zwierko in Berlin mit ihrer Körperlichkeit; ihr Dialog wirkt wie vorgelesen, und erst im Lauf des Abends gewinnt die Rolle Konturen, die aber von der Regie nicht deutlicher nachgezeichnet werden.

### **Temperament und darstellerisches Format**

Wie Weigner überhaupt seine Figuren im Stich lässt, wenn es auf pointierten szenischen Witz oder auf genaues Interagieren ankommt. Verschenkt ist etwa die Szene des Mustapha Bey mit seinen geschiedenen Frauen, bei der es auf Timing und Schlagfertigkeit ankäme. Für diese schillernde Figur aus dem imaginierten Morgenlande bräuchte es einen versierten Komiker, der Christof Maria Kaiser (aus dem Schauspielensemble) nicht ist. Da er keine Singstimme hat und die Töne durch die Zähne presst, bleibt er den attraktiven Songs des türkischen Attachés den musikalischen Humor schuldig.

Anders die Amerikanerin Daisy Darlington, die am Ende ihrem schwerreichen Vater zum Trotz den elegant-durchtriebenen Galan heiratet: Haruna Yamazaki ist zwar nicht „dirty“ im Timbre, hat aber das Temperament für den „Känguru“-Tanz und darstellerisches Format für ihren Auftritt als Komponist „Pasodoble“. Auch Christopher Menk als unglücklicher Célestin macht gute Figur.

Dass in den Schlagern die Stimmen verstärkt werden, ist ambivalent und zeigt, dass das Aussterben der Operetten-Ensembles an den Theatern künstlerisch nicht folgenlos ist. Die durchsetzungsfähige, leichte Nonchalance einer Diva, eines Buffo-Paares, eines Sing-Schauspielers ist von einer Opernstimme eben nicht ohne weiteres zu erwarten.

Daniel Spogis am Pult der Rheinischen Philharmonie lässt sich mit den Musikern auf den Schwung der Schlager ein. Auch wenn der eine oder andere Bläser seinen Einsatz verwackelt oder den Ton zerdrückt, auch wenn manchen Momenten das Brio und eine Spur frecher Unbekümmertheit fehlt – der Biss und das Sentiment der musikalischen Ideen Abrahams sind getroffen. Der Chor, einstudiert von Ulrich Zippelius, bemüht sich erfolgreich, der tranig-zähen Statik „lebendiger Bilder“ zu entgehen und wird dabei von Ballett und Statisterie in Choreografien von Luches Huddleston jr. unterstützt.

Ein unterhaltsamer Beitrag zum Genre der Operette, genau richtig platziert zum 125. Geburtstag von Paul Abraham.

Vorstellungen am 12., 23., 31. Dezember, 11., 12., 14. Januar, 11., 12., 19. Februar, 12., 18. März 2018. Info: [www.theater-koblenz.de](http://www.theater-koblenz.de)

---

# **Zeigt eine sich gewogen, so wird sie ausgesogen: „Der Vampyr“ von Heinrich Marschner in Koblenz**

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2017



Bastiaan Everink, der Vampyr, und Irina Marinaş als Janthe in der Koblenzer Inszenierung der Oper von Heinrich Marschner. (Foto: Matthias Baus)

**Da schleicht einer um die Häuser, sucht sich die schönsten Bräute aus. „Zeigt eine sich gewogen, so wird sie ausgesogen“. Solche Sätze im Libretto von Wilhelm August Wohlbrück zu Heinrich Marschners großer romantischer Oper „Der Vampyr“ haben mindestens so viel Parodie-Potenzial wie Wagners Stabreime.**

In der Tat musste sich der Komponist als Mitglied der biedermeierlichen Spaß-Gesellschaft „Tunnel an der Pleiße“ in Leipzig einiges an ironischen Bemerkungen gefallen lassen. Und in Würzburg wurde sogar mit „Staberl, der Vampyr“ eine „lustige Person“ des Wiener Volkstheaters in den üblen Blutsauger verwandelt. Des Unheimlichen entledigt man sich eben, indem man es ironisiert.

Wäre es doch nur in Koblenz dabei geblieben. Die [Premiere](#) von Heinrich Marschners einstiger Erfolgsoper beginnt mit einem Tänzchen der „Hexen und Geister“, bei dem der Zuschauer noch nicht ganz schlüssig ist, ob die Choreografie von Catharina Lühr ein gespielter Witz oder eine ironische Spuknummer ist. Als dann Janthe, das erste Opfer des bissigen Grafen, wie eine Tragödin der Biedermeierzeit auf die Bühne stürzt und mit ihrem Häubchen im Haar vor dem stattlichen düsteren Mann

niedersinkt, ist man sich sicher: Ironie führt zur saftigen Parodie.



Der junge Heinrich  
Marschner.

Zeitgenössische  
Lithographie. Foto:  
(Archiv Häußner)

Die Geister, die den Vampyr umgeben, verschwinden keinesfalls – husch, husch – in Spalten und Ritzen, sondern bleiben präsent, führen den völlig ruhigen Übeltäter dem alten Vater (Jongmin Lim) zu, der mit einem Schwertstich den frechen Mörder seines Kindes niederstreckt. Ein Bild später legen die höllischen Spießgesellen des dämonischen Saugers den Kunstrasen aus und bespickten ihn mit Blümchen, auf dass Malwina – das zweite auserkorene jungfräuliche Blutgefäß – die heiter lachende Morgensonne in güldenem Kleid und kunstvoller Biedermeierfrisur beträllern kann.

Jetzt spätestens kippt die Inszenierung von Markus Dietze ins Unverbindlich-Atmosphärische. Hölzern stehen die Sänger, ohne psychologischen Belang waten sie auf der Bühne hin und her. Der Chor besteht immer noch aus den schwarzen, geschminkten Gestalten des Beginns (Kostüme: Bernhard Hülfenhaus) – aber

warum das Personal im Hause Davenaut, dessen Sproß Malwina ganz schnell mit einem Earl verheiratet werden muss, der sich als der Vampyr herausstellt, immer noch aus geisterhaften Wesen bestehen muss, macht die Regie nicht klar. Sie bilden eine Art Cloud des Bösen, aus der unser Typ mit dem ausgeprägten Gebiss immer wieder einmal hervortritt und – schließlich endgültig – verschwindet.



Geistertanz im Vollmond.  
(Foto: Matthias Baus)

Die Bühne von Dorit Lievenbrück rahmt das Geschehen als stimmungsvoller Schauplatz: drei gestaffelte Bögen wölben sich wie im alten Kulissentheater, zuweilen fällt der Blick durch einen Höhleneingang auf düsterfarbenen Himmel, Dunst durchzieht den Raum. Und zwei Riesenzeiger nebst einem Zifferblatt mit altertümlichen römischen Zahlen mahnen uns und den Vampyr: 24 Stunden nur hat er Zeit, drei Bräute zart und fein zu reißen, damit er nochmals eine kurze Frist unter den freien Menschen wallen könne – was immer das auch heißen soll.

Der Rest ist Rampengesang unter Abwesenheit psychologischer Beleuchtung, Hüpfanz wie in dem grottenschlechten Anna-Moffo-Film „Lucia di Lammermoor“, Volksversammlungen wie in „Tanz der Vampire“ und ein wenig B-Movie-Grusel. Auch im Finale, wenn laut Regieanweisung ein Blitz den Untoten zerschmettern soll, fällt Dietze nur ein, was seit Werner Herzogs „Nosferatu“ Allgemeinplatz geworden ist: Aubry, der bis dato vergeblich hoffende Geliebte Malwinas und Mitwisser des

Vampyr-Geheimnisses, nimmt den leeren Mantel des verschwundenen Unholds und schwingt ihn sich über die Schultern: Das Böse setzt sich fort – bei Herzogs eine überzeugend entwickelte Lösung, hier nur noch Schablone.

Wie wäre es denn gewesen, einmal das Libretto ernst zu nehmen und nicht immer in einer Art Lieto-Fine-Bashing das glückliche Ende zu skandalisieren? Denn Malwina rekurriert auf die „Gottesfurcht“ und die reine Liebe, die den Menschen für „bösen Zauber“ unerreichbar machen. Das könnte man, auch wenn man die christliche Konnotation nicht teilt, durchaus als einen aufklärerischen Gedanken verstehen: Das magische Kaspertheater des Vampyrs behält nicht die Oberhand, auch wenn Aubry seine Gesetze bricht, seine Drohungen in den Wind schlägt und die Identität des heiratseiligen Earls preisgibt: „Dies Scheusal hier ist ein Vampyr.“ Die Netze des Bösen fangen nicht mehr, wenn Herz und Verstand klarsichtig werden.

Wieder einmal – nach unsäglichen Regietaten an der Komischen Oper Berlin und in Halle – bleibt Marschners „Vampyr“ also szenisch unerfüllt. Aber dafür lassen sich Enrico Delamboy und der Rheinischen Philharmonie – im Verein mit der Dramaturgie des Koblenzer Hauses (Rüdiger Schillig) – nahezu uneingeschränkte Komplimente machen: Endlich war nicht mehr die 1924 entstandene Fassung des „Vampyr“ von Hans Pfitzner mit ihren erheblichen Eingriffen die Basis der Aufführung. Verwendet wurde ein von [Breitkopf & Härtel](#) in Wiesbaden erstelltes neues Material, das auf der kritischen Ausgabe der Partitur von Egon Voss basiert.

Jetzt ist es endlich möglich, die Oper so aufzuführen, wie sie aus den noch vorhandenen Quellen – das Autograph ist verschollen und vermutlich im Krieg in Hannover verbrannt – rekonstruierbar ist. Und im Vergleich zur Pfitzner-Bearbeitung tritt uns eine in wichtigen Teilen neue Oper mit spannender Musik entgegen. Es zeigt sich, dass Pfitzner vor allem in den Finali entstellend eingewirkt, aber auch instrumentale und

wohl auch harmonische Retuschen vorgenommen hat.

Marschners Partitur offenbart eine vorwärtsdrängende, dynamische, dramatisch konzentrierte Musik, ausgewogen und charakteristisch instrumentiert – vorgesehen ist sogar ein „Serpentone“ für die dämonischen Tiefen. Die Bläserbehandlung Marschners ist vielfältig: Mal legt er mit den Holzbläsern lyrische Schleier über den Streichersatz, mal lässt er die Piccoli gellend hervortreten – ihr „Höllengelächter“ wurde berühmt. Motivische Verknüpfungen und Verweise, instrumentale Signale und Farben verbinden die Nummern zu einem dramatisch wohlüberlegten Ganzen.

Enrico Delamboy dirigiert mit drängender Energie, Tempo und scharfer Akzentuierung – manchmal ein wenig zu Lasten eines lockeren Pulsierens und des Kontrasts zu lyrischer Entspannung. Die Rheinische Philharmonie ist in den Violinen etwas schwach besetzt, was sich schon in der Ouvertüre in dünnen Übergängen bemerkbar macht. Aber die mal drohend verhaltenen, mal hohnvoll präsenten, mal düster majestätischen Bläser überzeugen voll und ganz. Und der Chor, einstudiert von Ulrich Zippelius, gibt sein Bestes, um in Klang und Präzision Marschners erheblichen Anforderungen gerecht zu werden.



Ensembleszene: v.l.: Iris Kupke, Bastian Everink, Nico Wouterse, Tobias Haaks, Opernchor und Extrachor. (Foto: Matthias Baus)

Den nicht weniger anspruchsvollen gesanglichen Herausforderungen stellt sich das Koblenzer Ensemble solide, angeführt von Tobias Haaks als stimmsicherer Aubry. Bastiaan Everink als attraktiver Verführer müsste sich nicht ins Brüllen retten, um dem Vampyr die Facetten einer glaubwürdigen Gestaltung abzugewinnen – der Protagonist der Oper ist nämlich nicht nur ein monströser Täter, sondern auch ein unglücklich Getriebener eines teuflischen Zwangs, dessen er sich wohl bewusst ist.

Zu viel grobe, laute Töne auch bei Nico Wouterse als uneinsichtiger Vater Sir Humphrey Davenaut. Iris Kupke hat mit seiner Tochter Malwina eine jener jugendlich-dramatischen Sopranpartien, die mit Beweglichkeit, Verve und differenziertem Klang zu singen sind. Sie rettet sich in ihrer Auftrittsarie fast ausschließlich mit Vibrato über kleinem Stimmkern; im Finale wird der Eindruck besser, die Stimme körperreicher und ausgewogener.

Hana Lee bringt für die Emmy eine eher soubrettige als lyrisch-warme Stimme mit; so ist die berühmte Romanze vom „bleichen Mann“ sauber gesungen, bleibt aber zu einfarbig. Irina Marinaş als Janthe entspricht in ihrem gouvernantenhaften Ton genau der Rolle, die ihr die Regie zugewiesen hat.

Den Vogel schießt Anne Catherine Wagner in der komischen Parade der Suse Blunt ab: Wie sie in virtuosem Gefecht auf ihren nichtsnutzigen Mann und seine Saukumpanen eine Kanonade an Silben und Noten abfeuert und dabei noch wortverständlich bleibt, hat einfach Klasse. Und die Vier widmen sich der wohl bekanntesten Nummer aus Marschners Oper, „Im Herbst, da muss man trinken“ mit Humor und gefestigter stimmlicher Substanz (Sebastian Haake, Marco Kilian, Michael Seifferth, Werner Pürling).

Wer Marschners Oper wirklich kennenlernen will, sollte sich den Besuch in Koblenz nicht versagen; zu hoffen ist, dass

dieses wichtige Werk der deutschen Romantik künftig in seiner wiedergewonnenen originalen Form seinen Weg über die Bühnen macht.

In der nächsten Spielzeit 2017/18 ist am Aalto-Theater Essen Marschners Meisterwerk „Hans Heiling“ zu sehen. Und noch ein Hinweis soll nicht unterbleiben: Heinrich Marschners „Der Templer und die Jüdin“, die dritte seiner berühmten Opern, ist in den letzten Jahrzehnten außer im irischen Wexford, in einer konzertanten Aufführung in Bielefeld und einer erheblich verstümmelten Version in Gießen nicht weiter beachtet worden – was auch der desaströsen Quellenlage geschuldet ist. Hier wartet noch Arbeit, um Schätze zu heben.

**Vorstellungen am 26. Mai, 1., 4., 14., 20., 22. und 24. Juni.**

**Karten Tel.: (0261) 129 28 40, [www.theater-koblenz.de](http://www.theater-koblenz.de)**