

Wer hat die Nase vorn? „Parsifal“ in Düsseldorf und Hannover

geschrieben von Werner Häußner | 30. September 2023



Szene aus dem dritten Aufzug des „Parsifal“ in Düsseldorf mit Daniel Frank (Parsifal) und Sarah Ferede (Kundry). (Foto: Sandra Then)

In Düsseldorf steht er mit leeren Händen im gleißenden Licht, der neue Gralskönig Parsifal. In Hannover bleibt von den Wirrnissen der Ritter- und der Klingsor-Welt ein Kind übrig. Erlösung wird der Welt in beiden Inszenierungen nicht zuteil. Die Sicht auf Richard Wagners „Bühnenweihfestspiel“ ist pessimistisch, bei allen Unterschieden. Und die sind markant, in der szenischen wie in der musikalischen Gestaltung.

Die Premiere in [Düsseldorf](#) bringt den viel gelobten „Parsifal“ aus Genf an den Rhein, in einer minimalistischen Regie von

Michael Thalheimer, der in der letzten Spielzeit einen faszinierenden Verdi-„Macbeth“ an der Deutschen Oper herausgebracht hat. Auf der Drehbühne (Henrik Ahr) ein Podest, abgeschlossen nach hinten durch eine mittig vertikal geteilte, schmutzigweiße Wand, horizontal gegliedert durch einen Querbalken. So ergibt sich ein Kreuz, einziger Hinweis auf die christlichen Konnotationen von Wagners Weltabschiedswerk.

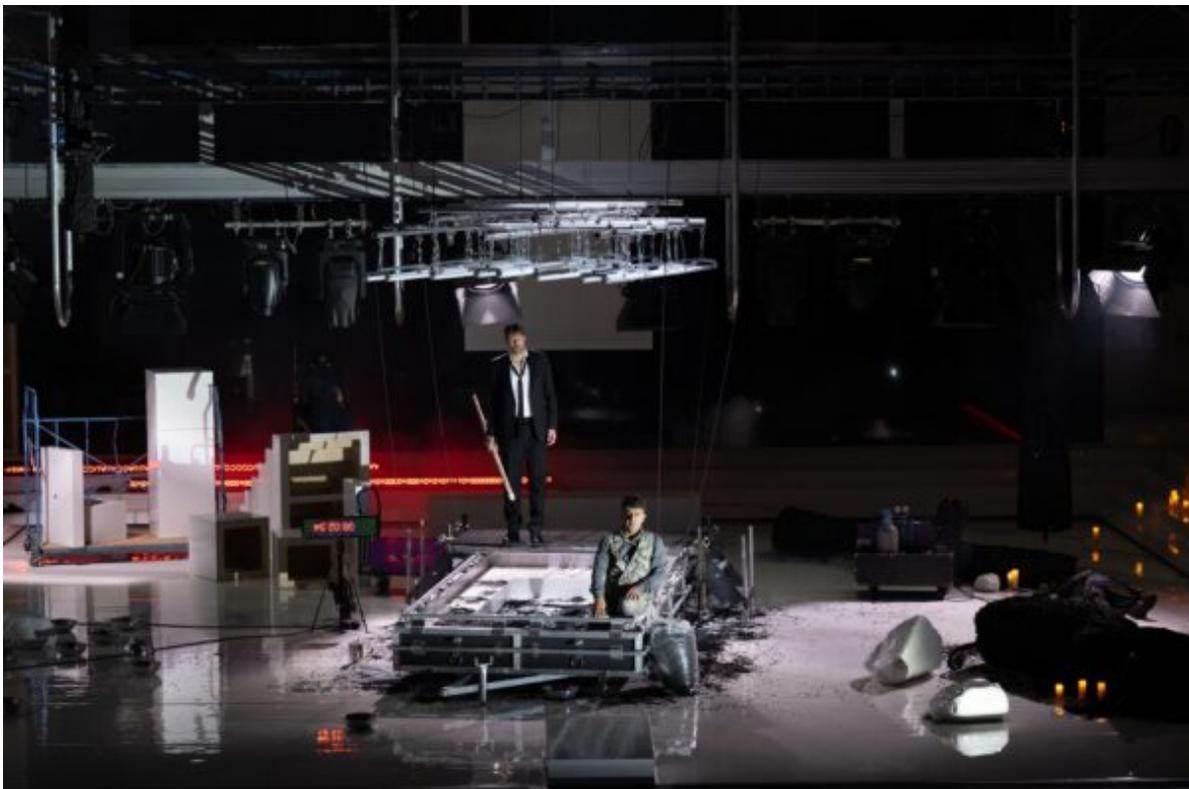
Der künftige Erlöser schreitet strahlend weiß aus diesem Spalt auf eine Fläche, auf der Gurnemanz, ein stattlicher, gebrochener Mann, allzu hörbar schlurfend seine Runden dreht. Bis zu den Hüften muss er einmal im Blut gestanden haben – so wirkt jedenfalls sein schwerer Mantel. Das Blut holt alle ein: Die Gewänder von Michaela Barth, in denen die Gralsritter geistern, sind rot verschmiert; Kundry malt im dritten Aufzug unentwegt den Kernsatz des Werks wie eine Beschwörungsformel an die Wand: „Durch Mitleid wissend der reine Tor. Parsifal“. Die Sphäre Klingsors ist schwarz und vertikal gebrochen – die Rückseite der Welt der Gralsgesellschaft.

Woher das Blut, woher die Schuld? Thalheimer verweigert die Antwort, so wie er seinen „Parsifal“ überhaupt strikt von Deutung frei hält und damit bisweilen Bedeutung gefährdet. Mit den Mitteln minutiöser Personenführung und der peniblen Planung von Gesten und Gängen schafft Thalheimer ein zugespitztes Kammerspiel, das die Gefahr öder Langeweile bannt, weil die Figuren auch durch die szenische Konzentration der Darsteller selbst in langen Passagen gesungener Texte spannend und lebendig bleiben. Dieser „Parsifal“ hat viel mit der Magie des Spielens zu tun und ist deshalb auch ein Stück faszinierendes Schauspieler-Theater.

Vollgepackte Bühne in Hannover

Der Kontrast zu Hannover könnte nicht größer sein: Dort inszeniert einer der neuen Mode-Regisseure, der Isländer Thorleifur Örn Arnarsson, designiert für „Tristan und Isolde“ in Bayreuth 2024. Er schafft es, auf der vollgepackten Bühne

von Wolfgang Menardi trotz ausgiebigen Einsatzes von Licht, Nebel und Personal langatmige Ödnis zu verbreiten. Auch bei Arnarsson gibt es verlangsamte Bewegung, wankende Choraufmärsche wie weiland bei Wolfgang Wagner, aber auch Schreiten und Stolpern, Holpern und Rennen, dazu einen nervigen Umbau bei offener Bühne, ein auf- und abfahrendes Gerüstpaneel mit Neonröhren über einem rätselhaften Becken, und verkohlte Baumstämme, die uns die wie auch immer geartete Katastrophe signalisieren und am Ende des ersten Aufzugs erwartungsgemäß nach oben entschweben.



Irgendwie Katastrophe: Die Bühne von Wolfgang Menardi für den „Parsifal“ in Hannover, hier mit Marco Jentzsch (Parsifal) und Shavleg Armasi (Gurnemanz). (Foto: Sandra Then)

Im Klingsor-Akt umschließt ein weißer Kasten eine steril-museale Landschaft, bevölkert von lethargischen Frauen mit aufgemalten primären Geschlechtsmerkmalen auf halbtransparenten Verschleierungen (Kostüme: Karen Briem). Das Gespräch zwischen Parsifal und der unruhig auf und ab

tigernden Kundry wird zum finalen Durchhänger eines mit geschäftigen Leerläufen gesegneten Abends. Der im Interview im Programm zitierte C.G. Jung mag erklären, warum Arnarsson Amfortas und Klingsor vom selben Sänger – dem energisch, rotzig und gewalttätig, aber auch erbarmenswert schmerzvoll singenden Michael Kupfer-Radecky – verkörpern lässt. Aber die zentrale Idee der Regie wirkt trotz Psychologie als bloße Bedeutungs-Behauptung: Parsifal erscheint als Kind, junger Erwachsener und reifer Mann, um seine Entwicklung erfahrbar zu machen. Doch die Doppelungen und Mehrfachauftritte von Sänger Marco Jentzsch mit den Kindern Maximilian Blossfeld und Leandro Klyszcz vermitteln keine konzentrierte Erzähllinie.



Steril und ohne Blumenzauber: Klingsors Welt in Hannover. Im Zentrum Michael Kupfer-Radecky. (Foto: Sandra Then)

Was am Ende des Assoziationstrubels bleibt, als die blendende Weißlichtfläche, die wohl den „Gral“ symbolisieren soll, endgültig zur Hölle gefahren ist und die Gralsritter ihre Hörnerhüte – eine Assoziation an Hägar-der-Schreckliche-Helme

und Frickas Widder – abgelegt haben, bleibt unklar. Die Sinnlosigkeit jeder Entwicklung? Das Kind – der Anfang der immergleichen Geschichte? Das Panorama vergeblicher menschlicher Versuche, der Akzeptanz des immerwährenden Leids der Welt zu entkommen? Das Gefühl der Erlösung jedenfalls wird nur in der erleichterten Erkenntnis spürbar, dass der Abend endlich zu Ende geht.

Spannungsreiches Klangbild

Musikalisch allerdings hätte er noch länger dauern dürfen, denn der Hannoveraner GMD Stephan Zilias spornt das vorzüglich auf Wagner eingestellte Niedersächsische Staatsorchester zu einem lebendigen und spannungsreichen Klangbild an. Man mag über das eine oder andere langsame Tempo an der Grenze zum Zähen streiten, man mag manche Steigerung für zu überbordend halten – am fabelhaften Eindruck des Abends ändert das nichts.

Zilias zeigt, dass „Parsifal“ sich nicht im Rausch der Linien erschöpft, dass die psychedelische Verführungsabsicht Wagners keineswegs das bestimmende Element der Musik sein muss, wie offenbar ein hartnäckiger, Protest im Publikum hervorrufender Buh-Rufer annimmt. Deutlich wird vielmehr, dass die Musik aus Konturen lebt, dass der Klang ausdifferenziert werden will, dass Einsätze, Farb- und Haltungswechsel nicht nur unmerklich ineinander übergehen, sondern akzentuierenden Zugriff brauchen. Auch der Chor von Lorenzo da Rio verliert sich nicht im Säuseln, lässt im marcato auch die aggressive Note dieser Gesellschaft erkennen. In den Fernchören gibt es schmerzhaftes Wackeln, das ist aber auch in Düsseldorf nicht anders, wo Gerhard Michalski seine Herren auf satte Sonorität und entschieden drängenden Gleichklang getrimmt hat.

Axel Kober in Düsseldorf, mit der Erfahrung des Bayreuther „Abgrunds“ im Sinn, liest die „Parsifal“-Partitur mischklangverliebter, aber auch mit Lust an langsamem, im ersten Aufzug zerfließend lahmendem Zeitmaß. Die Düsseldorfer Symphoniker zeigen in den Violinen wenig Kontur, bleiben im

Finale zu sehr im Hintergrund und ohne Magie. Für die sensualistischen Provokationen der Klingsor-Welt produziert das Orchester nur gedeckte Farben und schalen erotischen Kitzel.

Sänger-Triumphe an beiden Häusern



Düsseldorf: Hans-Peter König (Gurnemanz) und Sarah Ferede (Kundry).
(Foto: Andreas Etter)

Gesungen wird an beiden Häusern sehr achtbar, teilweise auf einem Niveau, das man sich für Bayreuth wünschen würde. Der Trumpf in Düsseldorf heißt Hans-Peter König: ein beispielhafter Wagner-Sänger, klangvoll im Timbre, ausgeglichen in der Tonproduktion, wortverständlich und mit musikalischen Nuancen gestaltend. Ein großartig erzählender Gurnemanz. Aber auch Luke Stoker als präserter Titirel überzeugt auf ganzer Linie. Michael Nagy erscheint im Zentrum der sich kreuzenden Linien der Bühne als blutige Christus-Assoziation und singt entspannt und expressiv – ein markanter Kontrast zum Klingsor von Joachim Goltz, der mit bewusst gehärteten, schneidenden Tönen und konzentriert fokussierend aus dem verstoßenen einstigen Gralsritter die grimmige

Enttäuschung und den Willen zur Vergeltung herausstößt.

Daniel Frank, der Düsseldorfer Parsifal, wirkt zunächst recht dünnstimmig und grell, fängt sich im zweiten Aufzug und kann im dritten beweisen, dass er mit Kern und gesichertem Klang aussingen kann. Sarah Ferede wird in die Partie der Kundry noch hineinwachsen: Ihr Auftritt im Reiche Klingsors beginnt imposant, ihren Schmeicheltönen fehlt es nicht an Schmelz. Die letzte Rundung, die Souveränität über die Momente des Extremen, das Vermeiden von Schärfe in der Kraft fordernden Höhe sind noch nicht ausgereift. Auch Irene Roberts, die Kundry in Hannover, ist noch nicht so weit: Lautstärke ist keine Garantie für die Intensität des Ausdrucks, eine Stimme am Limit wirkt eher gefährdet als gefährlich und das Vibrato darf kontrollierter sein.

Der Star in Hannover heißt Michael Kupfer-Radecky – in Bayreuth war er Wotan in der „Walküre“ und Gunther in der „Götterdämmerung“. In der Doppelrolle Amfortas/Klingsor versteht er es, das Gemeinsame der ähnlichen existenziellen Verletzung, aber auch die Spannung zwischen den beiden so unterschiedlichen Charakteren herauszuarbeiten. Sein Bariton ist kraftvoll, aber nicht übermächtig, der Klang konzentriert, ohne verfestigt zu wirken. Kupfer-Radecky legt die Seele der Worte frei, und allenfalls in der einen oder anderen Verzerrung eines Vokals macht sich bemerkbar, wie viel Einsatz und Mühe hinter einer solchen Gesangsleistung steckt.

Daniel Eggert rückt als Titurel nicht in den Vordergrund; er singt klangschön zurückhaltend, Shavleg Armasi ist ein beredter Gurnemanz, der dieser Figur eine sympathische menschliche Note mitgibt – kein Grund, Missfallen zu äußern, wie es am Ende vom Rang herabschallte. Marco Jentzsch entkleidet den Parsifal in Hannover jeder heldischen Attitüde, hat aber nicht die Reserven, um die plötzliche Einsicht nach dem Kuss Kundrys und die daraus folgende Entschlossenheit zu beglaubigen. Zumal der Tenor auch im Lyrischen dünn wirkt, Piani nicht gestützt sind und die ausgemergelte Schärfe des

Tons in dramatischen Momenten nur lautes und explosives Stimmen erlaubt. Dennoch bleibt es dabei: Musikalisch hat Hannover wegen der Klasse des Orchesters und einem spannungsvolleren Dirigat die Nase vorn, szenisch muss sich Düsseldorf vor dem Aufwand auf der niedersächsischen Bühne in keinem Augenblick verstecken.

Vorstellungen in Düsseldorf: 1., 15., 21.10.2023; 29.03., 07.04.2024.

Info:

<https://www.operamrhein.de/spielplan/kalender/parsifal/1285/?a=termine>

Vorstellungen in Hannover: 3., 8., 15., 22., 31.10. Info: https://staatstheater-hannover.de/de_DE/programm-staatsoper/parsifal.1343152

In zwölf Minuten von Mahler zu Mahler: In Duisburg und Essen erklangen die Sechste und die Zweite Symphonie

geschrieben von Werner Häußner | 30. September 2023



Die Duisburger Philharmoniker. Foto: Zoltan Verhoeven-Leskovar

Zwei Mahler-Symphonien innerhalb weniger Tage in Duisburg und Essen: Wer den alten Ruhrpott nicht als Flickenteppich diverser städtischer Zentren, sondern die Rhein-Ruhr-Region als großen Kulturraum wahrnimmt, hat nicht nur in Sachen Mahler eine weltstädtische Auswahl. Man muss nur zum Beispiel die zwölf Minuten zwischen den Hauptbahnhöfen von Essen und Duisburg in Kauf nehmen.

Und dann bekommt man demnächst Mahlers Neunte in Dortmund, in der nächsten Spielzeit die Dritte in Gelsenkirchen und Essen, die Vierte in Wuppertal, die Siebte in Dortmund, die Neunte in [Duisburg](#) und die Sechste als Abschluss des Mahler-Zyklus mit Adam Fischer in [Düsseldorf](#).

In Essen also die Sechste, ein Werk mit Regionalbezug, wurde es doch am 27. Mai 1906 hier im Herzen des Ruhrgebiets uraufgeführt. Viele Erklärungsmuster legen sich über die Symphonie: Die einen sehen sie als die „klassischste“ der Neun, andere lesen sie mit expliziten biographischen Bezügen

oder entdecken in ihr eine prophetische Vorwegnahme eines Komponisten- oder sogar Epochenschicksals. Das hat einiges für sich: Mahler spürte sicherlich die untergründige Unruhe der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, war Zeuge heftig umstrittener Aufbrüche, strebte auch selbst mit jedem Satz jeder seiner Symphonien zu bisher unerreichten Ufern. Alexander von Zemlinsky soll die Sechste Mahlers „Eigentliche“ genannt haben; er selbst hielt sie laut Alma Mahler für sein „allerpersönlichstes Werk und ein prophetisches obendrein“.

Biographie und Musik bei Mahler

Dass biographische Einflüsse – wie auch schon bei Tschaikowsky – eingeflossen sind, wird man schwerlich leugnen können. Die Frage ist, was dieselben für eine Mahler-Deutung heute bedeuten. Tragische Künstlerschicksale haben 108 Jahre nach Mahlers Tod nicht mehr die hypersensible Brisanz von einst; der Weltuntergang wird uns in Breitband und allen tontechnischen Raffinessen im Kino vorgespielt. Bleibt die Musik, das „Material“, das wir, je nach Standort, distanziert interessiert oder mit innerer Emphase anhören, auf uns wirken lassen.

Eine gewisse Materialfixierung mag der Grund sein, warum Mahler-Deutungen derzeit als gut empfunden werden, wenn sie technisch makellos daherkommen – wie jüngst die Achte unter Kirill Petrenko im Bregenzer Festspielhaus (und im Januar 2020 wohl auch die Sechste in [Berlin](#)). In Essen lässt sich Tomáš Netopil nur zum Teil auf eine solche – überspitzt gesagt – technizistische Lösung ein. Er lässt Wut und Depression, Melancholie und Aufschrei zu, ohne in jedem Moment auf plastische Balance, auf das „strukturelle“ Hören zu achten.



Der Essener GMD Tomas Netopil. Foto: Hamza Saad

Da dürfen die vorzüglich disponierten Essener Philharmoniker auch einmal „loslassen“, die Magie des Moments auskosten, Klänge ausspielen und kombinieren. Mahler hat ihnen dazu genug Gelegenheit in seine Partitur geschrieben: Die böse kleine Trommel, die den Bläsern ihren Marschrhythmus aufdrückt, kaum dass die Wucht der Pauken einmal verstummt ist; die Klarinette, die sich mit den Kuhglocken aus der Ferne für wenige Takte für eine trügerische Idylle vereint; die Streicher mit ihrem verzerrten Schlager oder ihren gespenstischen Tremoli – schon der erste Satz fordert Klang- und Struktursinn heraus, und Netopil entscheidet sich, eher die Wirkung als die Ursache zu erforschen.

Das mag in diesem „Allegro energico“ hie und da zu bedauern sein, in den anderen Sätzen nicht. Denn zum Beispiel im letzten Satz erfasst der Essener Generalmusikdirektor, wie der vorher schon fast allgegenwärtige Marsch alles niederwalzt, was an thematischen Erinnerungen oder gar harmonischen Abfolgen erkennbar ist. Hier komponiert Mahler die brutale Überwältigung, den alles überflutenden Tumult, der sich in „irrer Geschäftigkeit“ (Peter Gülke) selbst verschlingt. Netopil hält diese Exuberanz allerdings so im Zaum, dass der Eindruck nicht verloren geht, der musikalische Formwille wehre sich gegen das allüberall lauernde Chaos, gegen den mit Ruten gepeitschten und mit den berühmten Hammerschlägen – in Essen partiturgerecht hölzern-trocken – übersteigerten Rhythmus.

Tamtam und Harfe – welche Kombination „magischer“ Instrumente! – markieren einen wesentlichen Zusammenbruch, dem nur noch stockendes Aufflackern, finaler Donnerschlag und verzuckendes Pianissimo folgen. Verdienter Jubel.

Knöcherner Marsch und überlegtes Formbewusstsein

Ein Marsch, wenn auch weit weniger formbestimmend, findet sich auch im ursprünglich „Todtenfeier“ genannten ersten Satz der Zweiten Symphonie Mahlers, mit der sich die Duisburger Philharmoniker unter ihrem neuen GMD Axel Kober der fünf Wochen vorher erklingenen „[Konkurrenz](#)“ aus Düsseldorf stellen. In der Mercatorhalle klingt diese „Marcia“ noch fahler, knöcherner als in der Tonhalle; auch in den spannungsvollen leisen Momenten der Violinen, in dem elektrisierend unwirschen Eröffnungsakkord der tiefen Streicher, den kantabel geführten Holzbläsern und den Choralanklängen zeigen die Duisburger Philharmoniker fein abgestuften Klangsinn und ein Gespür für Spannungen und Stimmungswechsel.



Axel Kober, jetzt auch GMD der Duisburger Philharmoniker. Foto: Max Brunnert

Im zweiten Satz zelebriert Kober das Gemütlich-Naive des Dreiertakts, betont damit den Kontrast zu ersten, rückt ihn aber auch in die Nähe einer maliziösen Ironie. Man weiß nie, ob die properen Horn-Staccati und das leichtfüßige Stricheln der Geigen nicht eine Spur zu idyllisch gemeint sind. So fängt Kober in einem Satz, der gerne als unkompliziert dargestellt wird, die mehrdeutige Mahler-Welt ein, die sich dann im dritten Satz eindunkelt, wenn die drehenden Dreier fast dämonisch aufgeladen werden.

Kober macht – auch in den wilden Steigerungen, die noch folgen

– den Formwillen klar, hebt die motivtragenden Schichten stets hervor. Bei allen fabelhaften Momenten von Horn und Klarinette, Celli, Kontrabässen und Fagott bis hin zu Harfe und Tuba: Im Lärm des ersten, in etwas zu unverbindlichen Klang des dritten und im eher zum Spröden neigenden Blechbläserklang des vierten Satzes kommen die Duisburger an ihre Grenzen; auch die Intonation scheint in der Riege der Bläser nachzulassen, wenn nicht Verwerfungen der Akustik das Ohr täuschten.

Für die vokalen Anteile der Symphonie stehen der Philharmonische Chor Duisburg und der LandesJugendChor NRW ein: ansatzrein, ausgeglichen, mit schimmernd gehaltenen Klängen, saftigen Steigerungen und einem wundervoll plastisch-mystischem „Was erstanden ist, das muss vergehen“. Hoheitsvoll lässt Ingeborg Danz im „Urlicht“ die Stimme strömen und flutet die Töne mit purer Schönheit; Anke Krabbe kündigt Mahlers Glaubensbotschaft mit leuchtend präsentem Sopran. Entschweben zum Licht: Bei solcher Schönheit wird diese Vision in Tönen erfahrbar.

Das nächste Konzert der Duisburger Philharmoniker bringt am 5. und 6. Juni in der Mercatorhalle ein Konzert für Streichquartett und Orchester des in Zürich geborenen und in New York lebenden Daniel Schnyder, György Ligetis Concert Românesc und Sergej Prokofjews Siebte Sinfonie. Karten: (0203) 283 62 100, Info: www.duisburger-philharmoniker.de

Bei den Essener Philharmonikern heißt es am 20. und 21. Juni „Vive La France“ mit Werken von Camille Saint-Saëns, Arthur Honegger und Maurice Ravel. Solist im Ersten Cellokonzert a-Moll op. 33 von Saint-Saëns ist Gautier Capuçon. Karten: (0201) 81 22 200, Info: <https://www.theater-essen.de/philharmonie/spielplan/vive-la-france-77124/2570/>

Freudiger Schluss, verklärte Wonne: Duisburger Philharmoniker und Axel Kober erkunden die Romantik

geschrieben von Werner Häußner | 30. September 2023

Ob Anton Bruckners Siebte Symphonie tatsächlich einer „romantischen Vision“ entspringt, wie der Titel des Sechsten Philharmonischen Konzerts der Duisburger Philharmoniker andeutet, sei dahingestellt: Der Begriff der Romantik ist in der Musik unscharf – und Bruckners gewaltiges Gebilde ließe sich aus guten Gründen ebenso als komplexe Weiterentwicklung formaler Prinzipien der „klassischen“ Komponisten lesen.



Axel Kober,
Generalmusikdirektor
der Deutschen
Oper am Rhein und
Chefdirigent der

Duisburger
Philharmoniker.
Foto: Max Brunnert

Selbst der „sehr feierliche“ und „sehr langsame“ zweite Satz verbirgt hinter seinen Wagner-Anklängen einen Sonatensatz, ist also weit mehr als deskriptive Musik von Trauer und Trost.

Aber genau jener zweite Satz, den Bruckner unter dem Eindruck von Wagners Tod am 13. Februar 1883 vollendete, schlägt die Brücke zu Carl Maria von Webers Romantik: Die besteht ja auch nicht nur aus eingängigen Melodien, behutsam dosierter Chromatik, Laut- und Stimmungsmalerei – das beherrscht François Adrien Boieldieu in seiner „Dame blanche“ auch –, sondern aus satztechnisch anspruchsvoller thematisch-motivischer Arbeit. Und die beweist Weber selbst in einem Konzert wie demjenigen in f-Moll für Klarinette, geschrieben für einen der größten Virtuosen aller Zeiten, Heinrich Joseph Bärman.

Technische Brillanz und Empfindungstiefe

Mit diesem Konzert stellte sich ein junger Solist vor, der seit 2016 Erster Soloklarinettist der Duisburger Philharmoniker ist: Christoph Schneider. Und er erfüllte Webers Komposition mit einer technischen Brillanz und Empfindungstiefe, die eine musikalische Beschreibung schnell an ihre Grenze führt: Das Höhere, Andere, das E.T:A. Hoffmann mit seinem Bonmot vom Ende der Sprache mit romantischem Pathos ausdrücken wollte: Hier ist es spürbar. Der Begriff des „Romantischen“ in der Musik: Hier ist er unmittelbar zu erfahren.



Christoph Schneider. Foto:
Duisburger Philharmoniker

Bleiben wir also beim dürr beschreibenden Handwerk des Kritikers und bewundern wir den klaren, schwerelosen, aus dem Nichts keimenden Ton im Beginn des Konzerts, der an eine geheimnisvolle Opernszene erinnert. Oder die Läufe, die nicht nur makellos geformt, sondern dazu noch unterschiedlich charakterisiert werden. Oder den ariosen Atem, der manchem Opernsänger blanken Neid ins Herz pflanzen könnte. Den Adagio-Satz, im Tempo treffend, adelt ein ätherisch weicher Ton, ein delikates Piano, schattierungsreicher Klang und eine scheinbar endlos ausgespannte Phrasierung. Und der letzte Satz, ein „Rausschmeißer“ à la Rossini, ist mit Verve gestaltetes Virtuosen-Futter. In der Zugabe, einem Adagio von Bärmann, zeigt Christoph Schneider noch einmal, was mit „Geschmack“ vielleicht ein wenig altmodisch, aber treffend beschrieben werden kann.

Zu Beginn des Konzerts hätte man sich eine der weniger populären Ouvertüren Webers gewünscht, aber diejenige zum „Freischütz“ steht nicht nur emblematisch für die Romantik, sondern verbindet sich durch den Einsatz der Bläser (Hörner, Klarinette) mit dem Solo-Konzert und Bruckners Siebter, in der die „Wagner-Tuben“ eine prominente Rolle spielen. Die Philharmoniker zeigen keine Schwächen im füllig-seidigen Hörnerklang; Chefdirigent Axel Kober lässt allerdings die tiefen Streicher nicht markant genug hervortreten. Das Ganze schließt, wie von Weber vorgesehen, freudig.

Bruckners Satzkunst klar ausmodelliert

In Bruckners Siebter zeigt sich Kober als formsensibler Dirigent. Er nutzt den Klang nicht als Ausrede für mangelnde Artikulation oder nachlässige Ausformung der kontrapunktischen Teile, verfällt aber auch nicht der Gefahr, Bruckners Satzkünste unsinnlich vorzuführen. Im ersten Satz stellt Kober die Themen deutlich vor, macht ihre Gliederung erlebbar und markiert deutlich etwa den Übergang vom ersten zum zweiten Komplex oder den Abbruch vor dem dritten.

An den Höhepunkten, an denen Klang und thematische Dichte kulminieren, drängt sich der Eindruck auf, die Mercatorhalle neige dazu, die Konturen weich zu zeichnen, aber der zweite Satz, das berühmte Adagio, legt nahe, dass auch das Orchester zu wenig entschieden modelliert. Den Höhepunkt mit dem Beckenschlag bereitet Kober dynamisch sorgfältig vor und erklärt ihn damit für strukturell notwendig, nicht lediglich durch den Effekt motiviert. Im schnellen dritten Satz mit dem betonten Trompetenthema und dem frühlinghaft durchsichtig beginnenden, kontrastreichen vierten Satz wählt Kober stimmige Tempi und hält den Blick aufs Geschehen klar.

Die Philharmoniker zeigen schon im aufstrebenden Cellothema zu Beginn, dass sie Bruckner nicht dumpf-massiv, sondern kammermusikalisch leicht, ja bisweilen mit wienerischer Eleganz zu nehmen beabsichtigen. Den Streichern gelingt das ausnehmend schön im zweiten Thema des ersten Satzes und in lyrisch gelösten Momenten des vierten. Die Wagner-Tuben wirken bei ihrem Auftritt eine Spur zu zurückhaltend, aber ihr spröder Ernst wandelt sich im Cis-Dur des ausklingenden zweiten Satzes zu verklärter Wonne.

Beim nächsten Philharmonischen Konzert am 6. und 7. März in der Mercatorhalle Duisburg erklingt Wolfgang Amadeus Mozarts Requiem mit Christoph Pregardien als Dirigent. Info: <https://duisburger-philharmoniker.de/Konzerte/mozarts-requiem-7pk-2018-19>

Festspiel-Passagen: „Holländer“ in Bayreuth zeigt, wie Kommerz das Leben banalisiert

geschrieben von Werner Häußner | 30. September 2023



Schöne banale Warenwelt:
Szene in der „Spinnstube“
mit Christa Mayer (Mary).
Foto: Enrico Nawrath

Der „Fliegende Holländer“ in der Inszenierung Jan Philipp Glogers wirkte bei den Bayreuther Festspielen ein wenig wie das Aschenputtel unter den glanzvoll aufpolierten Schwester-Inszenierungen.

Da ist der „Ring“ mit den grandiosen Bühnenbildern Aleksandar Denićs, von Frank Castorf in postmoderner Assoziationslust bevölkert, der „Tristan“ Katharina Wagners mit seiner radikalen Dekonstruktion der transzendierenden Macht der Liebe als bloßer Projektion. Und Uwe Eric Laufenbergs „Parsifal“ als

eine zwischen hysterischen Erwartungen und hämischer Geringschätzung zerrissene Neuinszenierung, deren Kern anscheinend über eine ziemlich anfechtbare Gleichung (Religionen begraben = Probleme gelöst) nicht hinauskommt.

Dieser „Holländer“ hat keinen Skandal gemacht, im Premierenjahr 2012 nicht, und in seinem hervorragend durchgearbeiteten Wiederauftauchen in der letzten Donnerstag vergangenen Festspielzeit auch nicht. Vielleicht fehlt es ihr einfach an intellektuellem Mumpitz und postmodernem Mummenschanz, vielleicht ist Gloger nicht prominent genug, um einen Aufreger zu platzieren, vielleicht mangelt diesem „Holländer“ jenes Quäntchen Glamour, das die Originalitätssucht einer kurzatmigen Kritik ebenso anlockt wie es ein auf Sensation geeichtes Publikum befriedigt.

Glogers Inszenierung – und das ist ihre Qualität – ist unaufgeregt, geht in die inhaltliche Tiefe statt in die mediale Breite. Sie ist Zustandsbeschreibung und Vision zugleich – von einer Welt neoliberaler Globalisierung und Vernetzung, in der Menschen zu Cyborgs mutiert sind, in der die Kraft einer befreiten, unbedingten, transzendierenden Liebe auf das Format des Verwertbaren heruntergebrochen wird.

In Christof Hetzers Bühne steckt der Holländer in dem fest, was man „mit Zahlen darstellen“ kann. Digitale Datenströme durchzucken blasse Lichtleiter, auf elektronischen Anzeigern rauschen Zahlen vorüber. Unter den norwegischen Geschäftsleuten um Daland in ihren konventionell graublauen Anzügen ist der Holländer ein Fremdkörper: Kostümbildnerin Karin Jud kleidet ihn, als er mit dem Rollkoffer der von Terminen getriebenen Ahasvers der globalen Verkehrsströme erscheint, in einen Mantel, der im Schnitt an die negativen Helden des 19. Jahrhunderts erinnert, später in einen metallisch schimmernden Business-Dress, am Ende, in der erlösenden Umarmung mit Senta, in eine unauffällige Hemd-Hose-Kombination: Aspekte der Herkunft und Momente der Entwicklung der Figur spiegeln sich im Kostüm wider.



„Wird sie mein Engel sein?“ – „Der Fliegende Holländer in Bayreuth mit Ricarda Merbeth (Senta) und Thomas J. Mayer (Holländer).
Foto: Enrico Nawrath

Die Welt der Daland-Firma ist auf Produktivität geeicht. Doch gibt es eine Außenseiterin, die sich konsequent dem Zwang der Erschaffung von Banalität – repräsentiert durch die Ventilatoren, die auf harmloses Zimmer-Format reduzierte Elementargewalt des Sturmes – entzieht: Senta bildet sich selbst eine Welt, gibt ihrem Suchen eine Richtung, die sie mit der Sehnsucht des Holländers „nach dem Heil“ verbindet.

Eine Puppe aus Pappe steht auf der Höhe des Hügel aus Schachteln, den sich Senta als Flucht- und Rückzugsort errichtet hat. Genau an dieser Stelle erscheint der Holländer in Dalands Haus, eine Verkörperung dessen, was Senta sich in ihrem Inneren erträumt. Sie legt sich selbst gebastelte Flügel an – nicht die Schwingen eines Engels, sondern die zerzausten

Flügel des Todes, denn der Tod ist für das getriebene Gespenst die Pforte der Erlösung und des Heils. Den magischen Moment des ersten Blicks, die intimen Augenblicke der Begegnung, hat Gloger nun überzeugender als vor vier Jahren herausgearbeitet und mit der Idee der Inszenierung verbunden.

Das Ende zieht den nachkomponierten „Erlösungsschluss“ Wagners heran und vermeidet gleichzeitig eine ungebrochen versöhnliche Sicht auf die utopische Aktion der beiden, diese Welt aus Kapital und Material überwindenden Menschen: Der Steuermann fotografiert die Vereinigung von Senta und Holländer im Tode – und zur harfendurchfluteten Verklärungsmusik Wagners verpacken eifrige Arbeiterinnen das neue Produkt: Kitschfiguren des Paares. Der Coup der Inszenierung erfasst sehr genau die ökonomische Banalisierung großen Ideen und geistiger Entwürfe. Die „wahre Liebe“ Wagners, eine transzendentaler Begriff, kommt in solch schlichtem Materialismus nur als herziger Abklatsch vor.



Für die
Produktion
festgehalten: Der
Steuermann
(Benjamin Bruns)
fotografiert das

Paar in der
Entrückung des
Todes. Foto:
Enrico Nawrath

Das Dirigat dieses „Fliegenden Holländers“ hat der Generalmusikdirektor der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf, Axel Kober, von Christian Thielemann übernommen. Er ästhetisiert nicht, er pauschalisiert eher. Wenn er Details hervorheben lässt, weiß man nicht immer, wozu. Wenn, wie in der Ouvertüre, Linien unterhalb der Melodiestimmen verschwimmen, weiß man auch nicht, warum. Auf der anderen Seite stehen Kobers Sinn für Kontraste und angemessene, unverkünstelte Tempi. Was dem Dirigat an Tiefenschärfe abgeht, gleicht der phänomenale Chor Eberhard Friedrichs auf der Bühne aus. Klangdramaturgie und Präzision wecken pure Begeisterung.

Der Sänger des geisterhaften Kaufmanns aus den Niederlanden ist Thomas J. Mayer, seit einigen Jahren ein gefragter Wotan und Telramund. Er legt die Figur dunkler, geheimnisvoller an als der Premieren-Holländer Samuel Youn, singt aber auch nicht freier und strömender als sein Vorgänger. Die Stimme bleibt rau, angestrengt in der Höhe, ohne Reserve für das Finale. Bei Ricarda Merbeth, der Hügel-Senta seit 2014, vermisst man unangestregtes Singen, hört einen flackernden Sopran, dessen Vibrato Artikulation und Tongestaltung verschlingt.

Auch der vielgefragte Andreas Schager – der Titelheld in der „Parsifal“-Neuinszenierung – bleibt als Erik hinter den Möglichkeiten der Partie zurück. Als Hausmeister im grauen Kittel versucht er vergeblich, seinen braven, ambitionslosen Liebes-Begriff der zum Höchsten gestimmten Senta zu erklären – freilich nicht frei und mit Schmelz, sondern laut und kantig, als gelte es, gegen das Schicksal anzuschreien. Christa Mayer hat als Mary wenig Gelegenheit, Eindruck zu machen.



Abendlich leuchtet das Festspielhaus mit seiner frisch renovierten Fassade.
Foto: Werner Häußner

Der sängerische Glanz, wie ihn Bayreuth eigentlich erwarten lassen sollte, geht in diesem „Holländer“ von den Rollen aus, die sonst eher beiseite stehen: Der Daland des Peter Rose ist klug charakterisiert, stimmlich souverän und in der Übereinstimmung von szenischer und vokaler Geste vorbildlich.

Benjamin Bruns, der Steuermann seit der Premiere 2012, brilliert auch in diesem Jahr nicht nur mit entspanntem, differenziertem Singen, sondern hat auch die Nuancen perfektioniert, mit denen er den Helfer Dalands als ungerührten Agenten des Kommerzes charakterisiert. Musikalisch also eher blass, bleibt Wagners – anachronistischerweise immer noch – erste für Bayreuth zugelassene Oper wegen der solide und überzeugend erarbeiteten szenischen Lösung Glogers sehenswert.

Ausblick:

Bei den **Festspielen 2017** steht der „Fliegende Holländer“ nicht auf dem Spielplan. Die Eröffnungsooper des nächsten Jahres sind „Die Meistersinger von Nürnberg“, inszeniert von Barrie Kosky, von dem in Essen in der bald beginnenden Spielzeit wieder „Tristan und Isolde“ ab 25. Februar 2017 zu sehen ist. Weiter

im Bayreuther Festivalplan sind Katharina Wagners „Tristan“, Uwe Eric Laufenbergs „Parsifal“ sowie noch einmal drei Zyklen des „Ring des Nibelungen“ in der Inszenierung Frank Castorfs. Der schriftliche Vorverkauf beginnt am 15. Oktober.

Jan Philipp Gloger ist der Regisseur des Essener „Barbiere di Siviglia“. Die Oper von Gioacchino Rossini wird wieder ab 16. September gezeigt und bleibt mit neun Vorstellungen die gesamte Spielzeit über im Repertoire.

Wer die Geschichte des verfluchten Seefahrers in Bayreuth nicht sehen konnte: Die Saison 2016/17 wird ein richtiges „Holländer“-Jahr. Abzusehen bleibt, ob die Neuinszenierungen wirklich viel Substanzielles auf die Bühne bringen, oder ob es nur verquält nach Originalität suchende Wagner-Exerzitien ehrgeiziger Regisseurinnen und Regisseure geben wird.

Eine Auswahl an bevorstehenden „Holländer“-Premieren und Wiederaufnahmen:

23.09.16: Halle, Regie Florian Lutz, Musikalische Leitung Josep Caballé Domenech

01.10.16: Dessau, Regie Jakob Peters-Messer, Musikalische Leitung Markus L. Frank

20.10.16: Antwerpen, Regie Tatjana Gürbaca, Musikalische Leitung Cornelius Meister

29.10.16: Bremerhaven, Matthias Oldag, Musikalische Leitung Marc Niemann

08.01.17: Stuttgart, Regie Calixto Bieito, Musikalische Leitung Georg Fritzsch (WA)

21.01.17: Magdeburg, Vera Nemirova, Musikalische Leitung Kimbo Ishii

11.02.17: Hannover, Regie Bernd Mottl, Musikalische Leitung
Ivan Repušić

06.05.17: Hagen, Regie N.N.

12.05.17: Düsseldorf, Regie Adolf Dresen, Musikalische Leitung
Axel Kober (WA)

20.05.17: Frankfurt, Regie David Bösch, Musikalische Leitung
Sebastian Weigle (WA)

Giacomo Puccinis „Turandot“ in Duisburg: Chinesisches Team löst die Rätsel nicht

geschrieben von Werner Häußner | 30. September 2023



Der Schlag auf den
Gong entscheidet
sein Schicksal:
Wird Calaf (Zoran

Todorovich) die
unnahmbare Turandot
für sich gewinnen?
(Foto: Hans Jörg
Michel)

Der Ausgangspunkt hat seinen Reiz: Wie sieht ein chinesischer Theatermann, mit der Tradition seines Heimatlands vertraut, ein europäisch exotisches Märchen über ein China, das es nur in der Vorstellung der vielen Bearbeiter des Stoffes gegeben hat? Huan-Hsiung Li hat bei seinem Europa-Debüt als Regisseur mit Giacomo Puccinis „Turandot“ die Perspektive des Märchenhaften vor die Aspekte des Symbolismus oder der Psychologie gesetzt, die man in der Fabel von der mit Eis umgürteten chinesischen Prinzessin entdecken kann.

Der Theatermann aus Taiwan bezeichnet „Turandot“ als ein „politisches, historisches, wirtschaftliches und kulturelles Märchen“ und als einen „Traum, der ein modernes Volk im Schlaf heimsucht“. Mehr noch: Er stilisiert Turandot geradezu zu einer Symbolfigur für das aufsteigende, moderne China – und Calaf wächst so in die Rolle eines Repräsentanten der Welt „außerhalb“. „Wenn Chinas Aufstieg an die Macht die Welt zum Verlierer macht, dann wird die Liebe der Prinzessin ein verzweifertes Ende finden“, schreibt Li im Programmbuch.

Ein komplexes Vorhaben also für die Neuproduktion des Puccini-Klassikers an der [Deutschen Oper am Rhein](#) in Duisburg. Sie entsteht in Kooperation mit dem National Kaohsiung Center for the Arts (Weiwuying), das in der Hafenmetropole Kaohsiung im Süden Taiwans als hochmodernes Kulturzentrum für mehr als 6.000 Opern-, Theater- und Konzertbesucher entsteht und 2017 mit dieser „Turandot“-Produktion eröffnet wird. Und ein Programm, das auf der Bühne letztendlich in einem hübsch anzusehenden Bildertheater mit wenigen, die Deutung nicht befördernden Regiezutaten mündet.

Die Zutaten sind etwa die schlanke, weißgekleidete Tänzerin

Yi-An Chen, auf die sich zu Beginn in einer regnerischen „city of uncertainty“ – so ein Projektionstext – ein Spot richtet. Die symbolische Gestalt taucht immer wieder auf, ergeht sich in heftigen Verrenkungen, als im dritten Akt die Herren Ping, Pang und Pong Kalaf auf wohlfeilen Sex als Ersatz für seine Fixierung auf Turandot hinzulenken trachten.

Doch die so bedeutungsheischend eingeführte Figur erklärt nichts. Ebenso wenig eine dunkel wogende Volksmenge mit Regenschirmen in der Eröffnungsszene. Die Anspielung auf Protestdemos in Hongkong 2014, bei denen Schirme benutzt wurden, wird nicht weitergeführt: Der Chor taucht bald – der „Traumlogik“ der Inszenierung folgend – in folkloristischen Gewändern auf.



Die Kostüme von Hsuan-Wu Lai sind nicht nur prächtig, sondern stellen Bezüge zu Charakter und Situation der Personen her. (Foto: Hans Jörg Michel)

Wenigstens arbeitet Hsuan-Wu Lai mit seinen Kostümen Entwicklung und Beziehungen der Personen durch: Das Blau des Lichts (Volker Weinhart) zu Beginn wird aufgegriffen im Blau des Kostüms von Liu. Und wenn Turandot, überwältigt von der Radikalität der Liebe und des Vertrauens Calafs, ihre prachtvolle rote Robe, ihren Panzer gegen die Außenwelt, abgelegt hat, trägt sie ebenfalls Blau; nicht so leuchtend wie

Liu, sondern matter und mit einem Hauch in Schwärzliche. Ping, Pang und Pong changieren zwischen europäischer und chinesischer Kleidung. Und der Kaiser – Bruce Rankin singt ihn nicht als zittrigen Greis, sondern als kräftigen Mann – zitiert den Komponisten selbst in schwarzem Hut, Mantel und Anzug.

Wie entschieden diese Produktion in Bildern denkt, verdeutlicht die Bühne von Jo-Shan Liang: die Silhouette einer burgartigen chinesischen Stadt vor dem Rundhorizont, getaucht in Lichtstimmungen zwischen Kalkgrau, Tiefrot und Varianten von Blassblau bis Violett. Bespielt mit Videoprojektionen (Jun-Jieh Wang), die Grundfarbe mal mit explodierenden Klecksen beschmutzend, mal mit filigranen, laufenden Mustern bedeckend.

Hinauf zum Tor führt eine breite, straßenartige Fläche. Auf den Mauern der Stadt thront der Kaiser, schreitet Turandot herein, erstarrt ihr rotes Prachtgewand am Ende zu einer toten Hülle. Ein imponierendes Setting für die Aufmärsche des Volkes wie für die intimen Szenen zwischen Timur, Calaf und Turandot mit Liu, aber keines, das der Inszenierung Richtung geben würde.

Der Personenführung fehlt jedes Profil

Bilder-Theater also – und damit steht man an der Deutschen Oper am Rhein in der Tradition eines Überwältigungs- und Illustrationstheaters, das letztlich das Illusionstheater alter Prägung nicht abstreifen kann. Das ist, auch wenn es postmoderne Theater-Theorie anders will, nicht verwerflich. Die Frage ist, wohin ein Regisseur mit welchen Mitteln zielt. Und da verharret Huan-Hsiung Li mit einer unprofilieren Personenführung auf dem Niveau hilfloser Staatstheater-Arrangements für rasch wechselnde Sängerbesetzungen.



Brigitta Kele (Liu), Sami Luttinen (Timur) und der Chor der Deutschen Oper am Rhein in der Neuproduktion von Puccinis „Turandot“. (Foto: Hans Jörg Michel)

Die wunderlichen Primadonnen-Gesten von Linda Watson korrespondieren mit dem tenoralen Biedersinn von Zoran Todorovichs rührend komischem Niederknien vor seiner statuenhaften Diva. Timur bleibt als Nebenfigur ebenso im Ungefähren wie Liu über ihr Opferklischee nicht hinauskommt. Der Blick, der die Rätsel des Stücks beantworten oder wenigstens eine dezidierte Position erschließen würde, bleibt verschlossen. Turandot – ein hübsch erzähltes Märchen; der behauptete Bezug zur Gegenwart erschöpft sich in den Projektionen von Mega-City-Szenen zu Beginn der Akte.

Musikalisch wagt Axel Kober ein anfechtbares, aber unter seinen Voraussetzungen erhellend geglücktes Experiment: Wie wohl kaum ein anderer rückt er Puccini weg vom italienischen Melodramma, weg von der erhitzten Passion des Verismo, hin zur musikalischen Moderne. Die Duisburger Philharmoniker realisieren mit der nötigen Präzision einen scharf geschnittenen, gläsern glitzernden Klang, negieren kompromisslos jedes atmosphärische Ungefähr, aber auch – und da ist das Konzept anfechtbar – eine klanglich gestützte, weitbogige Phrasierung und die spannungsreiche Kantilene.

Konsequenz herrscht unter Kobers Szepter nicht in

impressionistisch anmutenden Klangmixturen, nicht in fiebrigem Aufrauschen, nicht in überwältigenden Explosionen. Sondern in der Zügelung der Dynamik, in der geschärften Rhythmik und in expressiv demonstrierten Details, von einem rhythmischen Trommelmotiv in der Rätselszene bis hin zu freigelegten Dissonanzen und offenen Reibungen zwischen Instrumenten.

Puccini, der Melomane und Zauberer orgiastischer Klangexaltationen? Vergesst es! Hier regiert Puccini, der Komponist, der tief verwurzelt in der italienischen Tradition den Weg in seine Moderne freigekämpft hat. Nebenbei bemerkt: Kober hat mit diesem Zugang auch Franco Alfano's oft kritisierte Vervollständigung des Finales Gerechtigkeit angedeihen lassen.

Linda Watson debütiert als Turandot

Bei den Sängern konnte die Duisburger Premiere auf bekannte Namen setzen: Linda Watson, Brünnhilde in Bayreuth und Wien, Elektra in Amsterdam und Buenos Aires, hat sich nach langer Zeit wieder auf eine italienische Partie eingelassen und debütiert als Turandot. Ihr extremes Vibrato kann sie nur in Maßen zähmen; die unnahbare Prinzessin liegt ihrem Rundung und Farbe barem Sopran näher als die in ihrer ganzen Existenz erschütterte Frau im Finale. Für Zoran Todorovich ist der Weg zur Calaf eine logische Folge aus seiner Entwicklung ins Dramatische – von Norma und Madama Butterfly über Andrea Chenier bis Otello, Florestan und der mörderischen Partie des Paolo in Zandonais „Francesca da Rimini“. Ganz glücklich macht das nicht: Wenn er auf einem fremdkörperartigen fahrbaren Treppchen sein „Nessun dorma“ singt, funktionieren die Töne zwar, aber sie haben keine emotionale Farbe. Und die expansiven Phrasen sind nicht so durchgestützt, dass sie Passion, Brillanz und Durchschlagskraft hätten.

Brigitta Kele, bewährtes Ensemblemitglied, kann als Liu die schimmernde Schönheit ihres Soprans ausstellen, hat aber keine Chance, die mangelnde Charakterisierung durch die Regie vokal

auszugleichen. Auch Sami Luttinen ist als Timur dazu verurteilt, schöne Töne ohne Relevanz zu produzieren. Das Trio der chinesischen Ministerialen ist mit Bogdan Baciú, Florian Simson und Cornel Frey ideal besetzt. Chor (Gerhard Michalski) und üppig besetzter, klangschöner Kinderchor (Sabina López Miguez) lassen keine Wünsche offen.

Die Neuinszenierung ist bis 26. Dezember in Duisburg zu sehen und wird in der Spielzeit 2016/17 in Düsseldorf wieder aufgenommen, bevor sie 2017 nach Taiwan geht. Info: http://operamrhein.de/de_DE/termin/turandot.13056002

Festspiel-Passagen X: „Tannhäuser“ in Bayreuth – Keine Erlösung aus dem System

geschrieben von Werner Häußner | 30. September 2023



Wichtig für das Funktionieren der Wartburg-Gesellschaft im Bayreuther „Tannhäuser“: der „Alkoholator“ in Joep van Lieshouts Bühnen-

Installation. Für das Publikum eine Provokation.
Foto: Enrico Nawrath

Wieder einmal funktioniert die „Werkstatt [Bayreuth](#)“. So war die Erwartung 2011, als Sebastian Baumgartens neue „Tannhäuser“- Inszenierung den „Grünen Hügel“ und die Wagner-Welt in Aufregung versetzte. Immerhin ist Baumgarten einer der Vordenker des (Musik-)Theaters in Deutschland.

Und der Dirigent der damaligen Premiere, Thomas Hengelbrock, steht für eine kompromisslose Sicht auf die Musik, nicht nur in ihrem von den Schlacken der Interpretationsgeschichte gesäuberten Text, sondern auch in den aufführungstechnischen Bedingungen ihrer Entstehungszeit. Dazu kommt die Bühne von [Joep van Lieshout](#), der mit seinem „AVL“-Atelier in Rotterdam und seinem utopischen Kunstprojekt „AVL-Ville“ alles andere als einen exklusiven zeitgenössischen Formalismus oder Ästhetizismus vertritt.

Dass es dann ganz anders kam und drei Jahre nach dem Premieren-Aufreger ein müder Abschied von dieser „Tannhäuser“-Episode ansteht, ist bedauerlich, aber zu erklären. Der Grund ist nicht das Publikum, auch wenn die „Buh“-Rufer nach wie vor eine starke Fraktion stellen. Die Bayreuther Wagner-Pilger haben schon ganz andere Provokationen weggesteckt und – von Wieland Wagner über Patrice Chéreau bis Christoph Schlingensief – sogar zu bewundern gelernt. Der Grund liegt darin, dass Sebastian Baumgarten der „Hölle des Interpretationstheaters“ entkommen wollte und im Orkus des postdramatischen Erklärtheaters gelandet ist.

Dabei war die Idee brillant: Ganz im Sinne Joep van Lieshouts eine hermetische Gesellschaft agieren zu lassen, die inmitten ihrer alltäglichen Lebensverläufe ein rituelles Stück namens „Tannhäuser“ aufführt. Daher die offene Bühne und die Aktionen vor „Beginn“ des Stücks und während der Pausen, zu denen auch die Parodie einer heiligen Messe gehörte – mit Heine-Texten

aufs Deutschlandlied, einem persiflierten „O Haupt voll Blut und Wunden“ und einem Lob auf „Apoll und Dionysos“. Passend auch der Raum van Lieshouts: eine Halle voller Tanks und Maschinen, bestimmt zur autarken Selbstversorgung der Wartburg-Gesellschaft. Ein in sich geschlossenes System, zu dem auch der Venusberg gehört.



Monochrom: der „Venusberg“
im Bayreuther „Tannhäuser“.
Foto: Enrico Nawrath

Im Keller der rationalen Bewirtschaftungsräume hausen vorgeschichtliche, äffische Triebwesen in monochromem Rotlicht, das alle Farben erstickt. Und Frau Venus ist die mütterliche Verwalterin. Sie sieht ein bisschen aus wie Mathilde Wesendonck, die sich auf eine Party der Gesellschaft der Freunde Bayreuths verirrt hat (Kostüme: Nina von Mechow). Dass sie am Ende ein Kind kriegt, das zum Erlösungs-Preisgesang des Schlusschores herungereicht wird, ist kein Bruch. „Ein Kind ist uns geboren ...“ möchte man unwillkürlich die weihnachtliche Weise auf die Lippen nehmen.

Nur: Trotz der Video-Maria, die in der Inszenierung immer wieder in den Hintergrund projiziert wird, glaubt niemand, wohl am allerwenigsten das Regieteam, an einen Erlöser. Sondern eher an ein (irreguläres?) Produkt der biologistischen Reproduktionsmaschinerie, die in Christopher Kondecks Videos – mit Spermienangriffen, Bakterien-Fressattacken und Zellteilungen – von innen ausgeleuchtet wird.

Gang ins Gas als Rückzug aus der Gesellschaft

Keine Erlösung, auch nicht durch oder für Elisabeth, die eigentliche Außenseiterin in diesem „Tannhäuser“. Camilla Nylund muss sich händeringend auf einem Steg über oder mit großen Stummfilmgesten in die Schar der Wartburg-Hörigen werfen. Dass sie am Ende ins Biogas geht, hat 2011 ungeheuer provoziert, liegt aber genau in der Konsequenz dieser hermetischen, menschlichkeitsentkleideten Welt.

Schon Vera Nemirova realisierte in ihrem durchdachten [Frankfurter](#) „Tannhäuser“ einen von Wolfram von Eschenbach assistierten Suizid. In Bayreuth entzieht sich Elisabeth mit dem Gang in den Gastank – und Wolfram drückt den Sicherungshebel herab und macht ihre Entscheidung unumkehrbar: Auch er teilt das Konzept Elisabeths einer Liebe jenseits venerischer Niederungen und wartburgischer Erhebung nicht; er besingt lieber den Abendstern als entferntes Objekt entsagungswilligen Schmachts.

Auch wenn es nicht so scheint: Baumgartens Inszenierung trifft Grundintentionen Wagners und versucht, sie über das Konfliktfeld des christlichen Manichäismus hinaus zu aktualisieren. Dass der kühne Wurf nicht gelungen ist, liegt jedenfalls nicht an der gedanklichen Vorarbeit. Es liegt vor allem an der hermetischen Art des postdramatischen Theaters. Mit ungeheurem Einsatz von Gehirnschmalz von Dramaturgen und Regisseuren zu reibungslosem Lauf geschmiert, gleitet es dennoch an den rezeptiven Organen auch des aufgeschlossenen Mitakteurs im Publikum vorbei. Mit gewaltigem Aufwand von Signalen, Chiffren und Bildern versucht es die Synthese von Vorlage, kreativem Zugriff und aktiver Rezeption – und scheitert oft genug an der fragilen inhaltlichen Gespinnst von nachvollziehbaren Mustern und privaten Mythologien und Obsessionen der „Macher“, an ihren biografisch verschlüsselten Bildwelten oder ihrer assoziativen Fantasie.



Bayreuth: Torsten Kerl als Tannhäuser. Der Tenor stammt aus Gelsenkirchen. Foto: Jörg Schulze

Mit Frank Castorfs „Ring“ ist derzeit in Bayreuth ein Beispiel dafür zu erdulden. Und Sebastian Baumgartens „Tannhäuser“ ist – im Verbund mit van Lieshouts „Technokrat“-Landschaft – an seinem Erklärungsbedarf zerschellt. Genau das ist auch der Unterschied zu Castorfs Arbeit: Die geniert sich nicht einmal mehr, die Streifzüge assoziativer Fantasie auszustellen und mit einem Zug ins Wollüstig-Zynische dem Zuschauer zum Fraß vorzuwerfen.

Baumgarten arbeitet strenger, stringenter, deswegen aber nicht theatralischer. Denn an der Frage nach der Funktion und den Grenzen von Theater entscheidet sich, ob Baumgartens Entwurf als „gescheitert“ anzusehen ist. Aber vielleicht ist angesichts der ökonomischen Zwänge des Theaters heute und der damit verbundenen Rückkehr zum widerstandslosen Konsumangebot eine solche Debatte nur noch in elitären Kreisen relevant?

Gebrochen ist auch der Wille zur klangsinnlichen Neuentdeckung der „Tannhäuser“-Partitur: Hengelbrock am Hügel, das ist Geschichte, nicht zuletzt, weil es nicht funktionierte. Axel

Kober, GMD der Deutschen Oper am Rhein, macht im Abgrund keinen mystischen, sondern einen sehr klar strukturierten Job. Auch er durchleuchtet Wagners Webmuster auf relevante Einzelstimmen hin, will durch feinnervigen Klang und gemäßigte Dynamik den Bezug Wagners zur deutschen romantischen Oper, aber auch das innovative Potenzial der Komposition freilegen. Das gelingt, weil Kober auf übertriebene Tempi verzichtet und dem Mischklang kein Kainszeichen aufdrückt. Dass es mit der Balance zwischen Bühne und Graben im zweiten Aufzug hapert, das Finale zu zerfallen droht, mag auch mit der Aufstellung der – wie stets ausgezeichneten – Chöre Eberhard Friedrichs zu tun haben.



Camilla Nylund als Elisabeth. Foto: Jörg Schulze

Bei den Sängern verteilen sich Licht und Schatten gleichmäßig: Auch Torsten Kerl, der untadelige Tannhäuser, hat seine Probleme, wenn er die Höhe mit einem druckvollen Ansatz in präsent und hell klingender Maske bildet, aber den Klang damit raumlos eng beschneidet. Markus Eiche singt einen freien, im Piano allerdings fragwürdig verflachenden Wolfram. Kwangchul Youn ist ein stimmungsgewaltiger Landgraf ohne Noblesse. Camilla Nylund ist nach wie vor eine engagierte, berührende Elisabeth

mit subtil abgeschatteten Piano-Momenten, in der jubelnden Emphase etwa der „Hallen-Arie“ diesmal mit einem aufgerauten Vibrato, das vielleicht der Tagesform geschuldet ist. Michelle Breedt kann als Venus mit ihren eng geführten Tönen nach wie vor nicht überzeugen; Katja Stuber bringt die wenigen Sätze des Hirten mit sympathischem Leuchten über die Rampe.

Wenn wir eines aus dieser unglücklichen Inszenierung mitnehmen, dann dies: Baumgarten hat in seiner in sich geschlossenen Wartburg das Ende innergesellschaftlicher Perspektiven gespiegelt. Erlösung kann nur von außen kommen: Eine Erkenntnis, die auch Wagner von den „Feen“ bis zum „Parsifal“ umgetrieben hat.

Klangwuchtiger Wahn – Die Rheinoper zeigt „Elektra“ als stetes seelisches Dahinwelken

geschrieben von Martin Schrahn | 30. September 2023



Elektra, das Racheweib (Linda Watson), die Axt umschlingend. Foto: Matthias Jung

Plötzlich geht ein Ruck durch die Reihen. Ein paar Herrschaften schicken sich an, das Theater zu verlassen. Mitten im Stück. Ohne offensichtlichen Grund. Denn auf der Bühne wird weder bildmächtig gefoltert, noch blutig gemordet. Keine Orgien im Müll, keine Schändungen, nichts. Was also geschieht hier?

Positiv betrachtet, aus der Sicht der Kunst, in diesem Falle der Musik, spült die fantastische Kraft und Wucht der Klänge, die Wahn, Obsession und Deformation artikulieren, diese Menschen aus dem Düsseldorfer Opernhaus. Kein Wunder, wenn „Elektra“ gegeben wird, Richard Strauss' revolutionär exzessiver Einakter mit all seinen dynamischen Extremen – hier sensibel, aber schon bedrohlich, dort immer noch lauter, brachialer, schockierender. Ins Negative gewendet aber heißt dies: Wer's nicht aushält, der muss fliehen. Daraus einen Vorwurf zu stricken, ist indes Unsinn. Strauss hat sich in „Elektra“ einem dionysisch-pathologischen Rausch (auch der Orchesterfarben, bis hin zum Geräusch) ergeben, der im Grunde die Neurose auf die Bühne bringt. Kranke zu betrachten, wie sie seelisch dahinwelken, ist nicht jedermanns Sache.

Andere mögen diesen Abend im Düsseldorfer Opernhaus als Katharsis erkennen. Wer dieses tönende Stahlbad der Ekstasen durchschritten hat, sieht manch Nervositäten des Alltags mit einem milden Lächeln. Dass dies ein Werk leisten kann, das vor immerhin mehr als 100 Jahren uraufgeführt wurde, ist beachtlich. Dass Richard Strauss es mit „Salome“ und „Elektra“ bei seinem Ausflug in den wild-wuchernden Jugendstil und den harschen Expressionismus bewenden ließ, darf umso bedauerlicher registriert werden.

Es ist hier nicht zuletzt deshalb soviel von der Musik die Rede, weil die Düsseldorfer Neuproduktion der „Elektra“ ihre nervöse Spannung zuallererst aus der brodelnden Energie gewinnt, die aus dem Orchestergraben steigt. Dann muss von einer starken bis phänomenalen Sängerleistung die Rede sein. Zum Schluss von einer Regie, die, wie angedeutet, keinen Grund

für reflexhafte Flucht liefert. Die sich mitunter gar der exaltierten Interaktion verweigert. Die andererseits ein wuchtiges Bühnenkonstrukt gewissermaßen mitsprechen lässt.



Grau, verwinkelt,
unheimlich: Das Haus der
Elektra. Foto: Matthias Jung

Roland Aeschlimann hat dies in Form eines gewaltigen Hauses erbaut und auf die Spielfläche gewuchtet. Flackernde Lichter. Fensterlose Löcher, aus denen bisweilen Tote herausbaumeln, graue Mauern, die das Innere weitgehend verbergen. Erst am Ende, wenn Elektras Bruder Orest aus Rache die Mutter und deren Liebhaber gemeuchelt hat, bekommen wir Einblick. In ein Eingeweide, das so deformiert ist wie die Seelen der Menschen.

Elektra also, gefangen in der Beschwörung ihres erschlagenen Vaters Agamemnon und ihrer Gier nach Vergeltung. Gefesselt vom eigenen Wahn und daraus resultierender Einsamkeit. Doch ach: So sehr Linda Watson die Partie betörend, verstörend, aufbegehrend singt, in leuchtenden Farben und in größter Kraft, so wenig körperliche Exaltation lässt Regisseur Christof Nel zu. Das Racheweib wirkt kalt, mitunter wie unbeteiligt. Selbst die große Mutter-Tochter-Szene, mit Renée Morloc als Klytämnestra, die ihre Stimme bis in die Überzeichnung treibt, bleibt ein eher zahmes Duell.

Immerhin darf sich Morloc wie eine Besessene, von Träumen Geplagte austoben, so wie Elektras Schwester Chrysothemis

(Morenike Fadayomi, mit einigen Problemen bei der Stimmfokussierung), dauererregt an einem Brautkleid herumnestelt. Pure Statik hingegen umgibt den totgeglaubten Bruder Orest. Doch in seiner steifen Würde wirkt der Mann eminent bedrohlich, weil Hans-Peter Königs Bass noch das größte, stärkste orchestrale Wirbeln trefflich übertönt.

So soll erneut von den Düsseldorfer Symphonikern die Rede sein. Die Dirigent Axel Kober anfangs zügelt, um ihnen alsbald freien Lauf zu lassen. Und die doch, trotz aller Klangwucht, stets die Balance halten zu den Solisten, die ungemein textverständlich singen. Damit wird diese Rheinoperproduktion zu einem singulären Ereignis.

Wohl dem, der bis zu den letzten brutalen Schlägen des Orchesters ausgehalten hat. Sehr sehr schade allerdings, dass es nur noch eine Vorstellung gibt, am 7. Oktober.

Karten unter Tel.: 0211/8925-211

www.operamrhein.de