Zwischen Symbolismus und Sozialkritik: Engelbert Humperdincks Opern-Rarität „Königskinder“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Werner Häußner | 1. Dezember 2018

Angekommen im Milieu: Tobias Glagau (links, Besenbinder), Petro Ostapenko (Spielmann) und Urban Malmberg (Holzhacker). (Foto: Bettina Stöß)

Die Erlösung erblüht aus dem Buch: Als die Gänsemagd in Engelbert Humperdincks „Königskinder“ nach einem Gebet den Bann der Hexe zerreißen kann, wächst aus den aufgeschlagenen Seiten eine Wunderblume. Es ist einer der poetischsten Momente in Tobias Ribitzkis Inszenierung dieser selten gespielten Oper am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen.

Kathrin-Susann Brose hat für das symbolistische Kunstmärchen von Elsa Bernstein-Porges, geschrieben unter dem Pseudoym „Ernst Rosmer“, einen Raum gestaltet, der einen Preis verdient hätte – den für das bisher hässlichste Bühnenbild der Saison. Die gelbbraune Halle im Anna-Viebrock-Stil erinnert an unwirtliche Bauten der Siebziger, könnte ein Bahnhof oder auch eine Uni-Aula sein, ist mit einer breiten Treppe schräg im Hintergrund und ein paar Parkbänken möbliert.

Ein Ort ohne Menschlichkeit

Das hat sicherlich seinen Sinn, denn die Welt, in der die Gänsemagd als leicht alternativ kostümiertes Mädchen isoliert von herumhetzenden Passanten leben muss, ist alles andere als anziehend. „Hellabrunn“, die Stadt, die sich einen Herrscher wünscht, obwohl es allen gut geht, ist ein Ort ohne Menschlichkeit, ohne Empathie, ohne Liebe. Aber im Lauf der drei Stunden verliert die Bühne ihre Kraft und wird zur Falle, die Ribitzkis Figuren einfängt und nicht mehr freigibt.

Bele Kumberger als Gänsemagd in Engelbert Humperdincks Oper „Königskinder“. (Foto: Bettina Stöß)

Die Folge sind nicht nur überflüssig wirkende Gänge – etwa, wenn die Treppe erreicht oder von einer bestimmten Seite begangen werden soll –, sondern auch eine Statik, die der Entwicklung der Personen im Weg steht. Man spürt die Absicht

und wartet auf die Erfüllung, allein, die stellt sich nicht ein: Der Reifungsprozess der Gänsemagd von der kindlichen zu einer sich selbst bewussten Persönlichkeit erschließt sich fast ausschließlich über das Requisit Buch. Auch der junge Mann, der den Anstoß für die Selbstüberschreitung des Mädchens gibt, erliest sich aus den Seiten die Selbstwerdung: „Bin ich als Königssohn geboren, zum König muss ich mich selber machen."

Dem poetischen Bild mangelt es an Tiefenschärfe

Der Mob von Hellabrunn, der die Königskinder nicht erkennt und aus der Stadt jagt, zerfleddert das Buch und zerstreut seine Blätter. Das sind bedeutungsvolle, ausinszenierte Chiffren, die aber den unentschiedenen Regie-Zugriff auf die Personen nicht ausgleichen. Vor allem der geheimnisvolle Spielmann – mit der ambivalenten roten Feder des Teufels, der Abenteurer und der freien, fahrenden Leute am Hut – bleibt seltsam blass; die Hexe identifiziert Ribitzki mit der Wirtstochter und gibt deren sexuellen Zudringlichkeiten damit eine schärfere Dimension, profiliert sie dann aber nicht ausreichend als Kontrahentin des Spielmanns.

Auch die Hellabrunner Gesellschaft, die etwa David Bösch in Frankfurt als grimmige Parabel einer selbstgenügsamen Gesellschaft erzählt hat, kommt über die mehr oder weniger pragmatische Choraufstellung nicht hinaus. Der Kältetod auf der Parkbank in wirbelndem Schnee bleibt ein poetisch-trauriges Bild ohne Tiefenschärfe.

Rasmus Baumann spielt die musikalischen Trümpfe aus

Bleibt die Inszenierung also ein nur halb eingelöstes, sich durch manche Länge quälendes Versprechen, spielt Rasmus Baumann die Humperdinck-Trümpfe mit der Neuen Philharmonie Westfalen gewinnend aus: Da qualifizieren sich die Wagner-Anklänge von den „Meistersingern" bis zum „Tristan" deutlich als nach-wagnerische Entwicklungen, da zeigt sich ebenso klar,

wo sich Humperdinck vom übermächtigen Vorbild losreißt.

Die detaillierte Durcharbeitung dieser Partitur, die klangliche Raffinesse und ihre großräumigen Entwicklungen lassen „Königskinder“ dem Dauerbrenner „Hänsel und Gretel“ als überlegen erscheinen. Baumann braucht zwar einige Zeit, bis das Orchester seinen handfesten, wenig subtilen Klang an die feineren Lasuren Humperdincks angepasst hat, dann aber lässt er die aufrauschenden melodischen Motive ebenso frei atmend ausmusizieren wie er die innigen und melancholischen Momente des Zurücknehmens ausmodelliert. Schade um die Striche!

Bele Kumberger (Gänsemagd) und Almuth Herbst (Hexe). (Foto: Bettina Stöß)

Merklich forcierte Lautstärke

Martin Homrich stellt sich als Königssohn einer anspruchsvollen Zwischenfachpartie, die er allerdings ohne Reserven angehen muss. Die Folge ist dann merklich forcierte Lautstärke und wenig gestalterischer Spielraum. Am Ende bewundert man eher Mut und Standfestigkeit seines Tenors. Auch Bele Kumberger, als Gänsemagd eine berührende Erscheinung, kann nicht verhehlen, dass sie die dramatischen Aufstiege in die Höhe an ihre Grenzen führen. Wenn sie sich lyrisch-frei fühlen kann, gestaltet sie mit subtilen Farben und deutlich entspannter.

Almuth Herbst hat als Hexe satte, sarkastische, sichere Töne;

als Wirtstochter kämpft sie mit der Position: Es wäre wohl doch besser, beide Partien mit einer je eigenen Sängerin zu besetzen. Petro Ostapenko, aus Nürnberg nach Gelsenkirchen gekommen, qualifiziert sich mit prachtvollem Bariton für künftige größere Partien; den Charakter des Spielmanns kann er dennoch nicht über die schwachen Konturen der Regie hinaus entschiedener profilieren.

Urban Malmberg weiß, wie er bei der opportunistischen Figur des Holzhackers den Zug ins Hartherzige verstärkt; Tobias Glagau bleibt als Besenbinder ganz sein blasser Schatten. John Lim füllt die Nebenfigur des Wirts engagiert aus. Alexander Eberle hat den Gelsenkirchener Opernchor für den zweiten Akt sattelfest gemacht; den pauschalen Klang aus dem Hintergrund der Bühne kann er nicht parieren. Tadellos auch der von Zeljo Davutovic einstudierte Kinderchor.

Plädoyer für eine vergessene Generation

Alles in allem gehören Humperdincks „Königskinder“ nicht zu den starken Produktionen der letzten Jahre in Gelsenkirchen. Das ist bedauerlich, denn die Oper selbst hat jede Bemühung verdient. Steht sie doch als Werk deutungsoffen zwischen Symbolismus und Sozialkritik und musikalisch für eine Epoche, die sich nach oder gegen Wagner positionieren und vor dem Hintergrund der aufbrechenden Moderne um innovative Lösungen bemühen musste. Zu dieser vergessenen Generation, die im Licht einer neuen Rezeption geprüft werden müsste, gehört nicht nur der Humperdinck-Schüler Siegfried Wagner, der im nächsten Jahr seinen 150. Geburtstag feiern könnte; sondern etwa auch der langjährige Strauss-Vertraute Ludwig Thuille, ambivalente Komponisten wie Max von Schillings und Hans Pfitzner oder die französischen Vertreter des „Wagnerisme“. Ein weites Feld – und der Neugier des Generalintendanten Michael Schulz wäre es zuzutrauen, dass er uns aus dieser Fülle noch einige Trouvaillen zu entdecken gibt!

Vorstellungen am 2., 8., 14. und 26. Dezember 2018, 12.

Januar, 24. Februar, 3. März 2019.
Info:
https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/performance/2018-19/koenigskinder/

Existenzielle Angst und Sicherheit im Glauben: Gelsenkirchen überzeugt mit Francis Poulencs „Dialogues des Carmélites“

geschrieben von Werner Häußner | 1. Dezember 2018

Der übermächtige Schatten des Todes: Norigo Ogawa-Yatake als sterbende Priorin in

„Dialogues des Carmélites“ in Gelsenkirchen. Foto: Karl und Monika Foster

Blanche de la Force hat Angst, tief sitzende Angst. Die junge Frau trägt im Namen das Wort *Stärke*, flieht aber die Welt. Das Kloster sieht sie als Ort der Sicherheit. Aber die alte Priorin, die sie an der Pforte empfängt, lässt keine Illusionen zu. Man könnte Francis Poulencs „Dialogues des Carmélites“ leicht für eine katholische Erbauungsoper halten, geprägt von der tiefen Gläubigkeit der Vorlage von Georges Bernanos (nach Gertrud von Le Forts Novelle „Die letzte am Schafott“), aber das würde zu kurz greifen.

Blanche hat nicht einfach Angst vor Schreckgespenstern wie ein Kind, ihre Angst erschöpft sich auch nicht in einem psychologischen Phänomen. Sie steckt tiefer, wie ein „Frost im Herzen eines Baumes“. Eine existenzielle Angst, die Blanche zur Vertreterin des Menschen schlechthin macht. Denn wer hat es nie erlebt, das namenlose Erschrecken vor dem Nichts, vor dem Fall in einen Abgrund, in dem nur noch bewusstloses Dunkel herrscht, in dem sich jeder Sinn und jeder Verstand auflöst?

Dass die Postulantin beim Eintritt in der Karmel den Namen „Schwester Blanche von der Todesangst Christi“ wählt, hat von daher seinen Sinn: Wir denken an die Nacht am Ölberg, als die Angst Jesus blutigen Schweiß auf die Stirne getrieben hat. An den Verlassens-Schrei am Kreuz. Das Kloster ist für Blanche der Raum des Glaubens, der einzigen Kraft, die dem Menschen Sicherheit geben kann. Dass diese Gewissheit nicht absolut ist, macht der Tod der alten Priorin klar: Jahrzehnte lebte sie eine Existenz in Gebet und Gottsuche. Und nun spürt sie die entsetzliche Einsamkeit des Todes. Alle Zuversicht des Glaubens ist zerstoben.

Ben Baur setzt auf konzentrierte, beziehungsreiche Szenen wie die Fußwaschung, die Mère Marie (Almuth Herbst) an der alten Priorin (Norigo Ogawa-Yatake) vollzieht. Foto: Karl und Monika Foster.

Diese Szene hat Regisseur Ben Baur in seiner Inszenierung der „Dialogues des Carmélites“ am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen sehr konzentriert, wie einen Spot im Raum, mit äußerster Sparsamkeit der Gesten und Bewegungen, aber mit beklemmender Wirkung gestaltet. Norigo Ogawa-Yatake drückt in diesem letzten Lebensschritt der Priorin Madame de Croissy, der mit einer Fußwaschung beginnt, den dunklen Aufruhr, den schneidenden Schmerz und den Protest gegen die hinfällige Verfasstheit des Menschen mit ihrer Stimme in bewegenden Facetten aus.

In solchen Momenten sind die Personen der Oper ganz bei sich, die „Außenwelt“ ist nur in Schatten wahrnehmbar. Das Volk, die Nonnen, der Diener Thierry (Zhive Kremshovski), der im ersten Bild Blanche erschreckt – sie sind nur riesige Schemen an der Wand. Baurs Bühne ist ein geschlossener Raum. Kalkbleich graue Wände, verblichenes Rokoko, eine – geplünderte? – Bibliothek, deren leere Regale nahelegen, dass die Weisheit der Bücher längst an ihr Ende gelangt ist. In diesem Raum entzündet Blanche beziehungsvoll eine Kerze.

Der Raum bleibt auch für das Kloster unverändert. Baur setzt

nur wenige szenische Signale ein – Kerzen und eine Andeutung von Altar, ein Kruzifix, Stühle. Die Gespräche unter den Ordensfrauen, vor allem zwischen Blanche und der frohgemuten Constance, hält Baur frei von aller raumgreifenden Bewegung oder Gestik, reduziert auf wenige, wesentliche Signale. Dongmin Lee gibt der Sœur Constance, als deren Vorbild die heilige Therese von Lisieux gilt, einen Zug kindlichen Wissens, heiterer Beständigkeit und sanfter Selbstgewissheit.

Auf der Suche nach existenzieller Sicherheit

Bele Kumberger als Blanche liefert das fesselnde Porträt einer jungen Frau, die nach einem Ort sucht, der ihrer Existenz Sicherheit und Bedeutung gibt. Ihre lyrisch grundierte, zu müheloser Expansion fähige Stimme kann sie in der verhaltenen Kantilene so sicher führen wie im erregten Staccato, wenn sie sich mit Constances fröhlicher Unbeschwertheit auseinandersetzt. Die Worte sind meist deutlich modelliert, das Timbre kontrolliert geformt. Leuchtende Gewissheit und verschattete Ratlosigkeit gelingen im vokalen Ausdruck. Eine so klug wie intensiv durchgestaltete Figur in einer Rolle, die sich alles andere als von selbst erklärt oder gar spielt.

Auch die anderen Schwestern sind charakterstark dargestellt: Petra Schmidt singt eine Madame Lidoine mit heftigen Akzenten, Almuth Herbst hat als Mère Marie stimmschöne und expressive Momente; Silvia Oelschläger (Mère Jeanne) und Lina Hoffmann (Sœur Mathilde) geben ihren weniger prominenten Rollen dennoch Konturen.

„Ave Maria“ im drohenden

Schatten des aufziehenden Revolutionsmobs. Foto: Karl und Monika Foster

Den Raum bricht erst die Revolution auf. Die Wände sind nun offen, bieten keinen Schutz mehr. Die Außenwelt nimmt konkrete Gestalt an: Nach dem warnenden Gespräch mit Blanche wird ihr Bruder (Ibrahim Yesilay) draußen erschlagen und die Leiche weggezerrt. Das Todesurteil für die Schwestern verkündet ein blutüberströmter Scharfrichter. Für das szenisch herausfordernde Ende, den Tod der sechzehn Nonnen auf dem Schafott, findet Baur eine unspektakuläre, gleichwohl eindringliche Lösung, bei der die Kerzen als Lebenslichter eine entscheidende Rolle spielen. Baur verzichtet auch hier auf Naturalismus: Auf der schwarz verhängten Bühne leuchtet nur der Schriftzug Paris 17 juillet 1794 – das historische Datum, an dem die Nonnen des Karmels von Compiègne hingerichtet wurden.

Großer Tag für Chor und Orchester

Auch für Chor und Orchester des Musiktheaters im Revier war die Premiere ein großer Tag: Chordirektor Alexander Eberle hat die Szenen im Kloster, aber auch das bedrohliche Anrollen der revolutionären Massen mit fabelhaftem Gespür für die Raumwirkung einstudiert.

Rasmus Baumann leitet die Neue Philharmonie Westfalen in einer so packenden wie detailgenauen Wiedergabe der farbigen, tonale Grenzbereiche streifenden, zwischen zärtlicher Intimität und wuchtigem Aufschrei pendelnden Musik Poulencs, deren Qualität umso deutlicher wird, je öfter die Oper in den Spielplänen auftaucht. Das ist in den letzten Jahren erfreulich oft der Fall; in dieser Spielzeit stehen die „Dialogues des Carmélites“ noch in Aachen, Hannover – dort inszeniert Dietrich Hilsdorf und dirigiert der ehemalige Gelsenkirchener Kapellmeister Valtteri Rauhalammi – und Nordhausen im Spielplan, auch in Bologna, Caen und Paris wird die tragische

Geschichte der Ordensfrauen von Compiègne gezeigt. Und das Musiktheater im Revier hat sich nach Paul Hindemiths „Mathis der Maler“ erneut der Frage nach der Rolle des Glaubens im gesellschaftlichen Kontext gewidmet und damit auf ganzer Linie überzeugt.