

# Das „Opernhaus des Jahres“ Frankfurt zeigt „Le Nozze di Figaro“ als schwere lose Komödie

geschrieben von Werner Häußner | 9. Oktober 2023



Danylo Matviienko (Graf Almaviva) und Elena Villalón (Susanna) in der Frankfurter Neuinszenierung von Mozarts „Hochzeit des Figaro“. Foto: Barbara Aumüller

Im Frankfurter Opernhaus atmet alles Leichtigkeit. Thomas Guggeis, neuer GMD als Nachfolger von Sebastian Weigle dirigiert zum Einstand Wolfgang Amadeus Mozarts so leichtfüßiges wie gewichtiges Meisterwerk „Le Nozze di Figaro“.

Sein blonder Schopf hebt sich über die Brüstung des Grabens. Rötlich schimmern die Haare, rucken im Rhythmus eines Körpers,

der dem Orchester Signale setzt. Eine Hand erscheint, dreht sich, winkt, zeigt, kommandiert, schlängelt sich um ein scheinbar ohne Widerstand bewegliches Gelenk. Das diskret alle Nuancen ausspielende Orchester zieht so federnd und flexibel mit, als würde Rossini den Musikern Bögen, Tasten, Klappen, Ventile und Schlägel führen.

Und Tilmann Köhlers Regie kleidet Beaumarchais' und da Pontes untergründig aufgeladene Komödie entsprechend in gewichtslose Beweglichkeit, bei der die jungen Darsteller mit Freude und Witz dabei sind. Bedeutung wird nicht vorgezeigt, nicht aufgesetzt, sondern ergibt sich wie von selbst aus der Bewegung eines Augenblicks, einem betonten Gang, einer kräftiger nuancierten Geste. Nichts wirkt schwer, wir blicken auf keine Atlanten, die das Gewölbe einer Deutung zu tragen hätten. Sogar das Finale lässt einen „glücklichen“ Ausgang offen: Der fast schon genetische Pessimismus heutigen Post-Regietheaters ist lustvoll mit leichter Hand gebannt. Das tut, gerade bei Mozarts quirliger, nervöser, manchmal hyperaktiver Musik richtig gut!

**Schmerz in luftigem Gewand**



Die sich beißenden Farben der Kostüme zeigen: keine Harmonie zwischen Graf und Gräfin (Adriana González).  
Foto: Barbara Aumüller

Das heißt nun nicht, dass Köhler die verschattete Seite der Medaille gnadenlos trivial wegleuchtet. Die kindlich-feine Verzweiflung der – reizend gesungenen – Barbarina Karolina Bengtssons lässt ahnen, wie sich Schmerz in luftiges Gewand hüllen kann. Und wenn die Gräfin in sattem Rot ihrer Robe auftritt, weht Melancholie durch den Saal. Thomas Guggeis wandelt dann die musikalischen Haltung hin zu einem träumerischen Impressionismus, den Adriana González auch vokal verströmt, wenn sie ihre Piano-Phrasen korrekt auf den Atem legt und sich nicht, wie manches Mal im Ensemble, auf zweifelhaft gelagerte Töne verlässt.

Aber auch dieser Hauch der anderen, der seelenmörderischen Welt strömt schwerelos: Die Qual enttäuschter Liebe trägt ja für die Außenwelt oft komische Züge; das Weh der bitteren Erkenntnis einer verdorbenen Lebenschance muss nicht zwangsläufig Betroffenheit oder Empathie auslösen. Das ordnet die Figur der Gräfin Rosina in die Komödie ein, macht aber

ganz behutsam auch ihre endlose Einsamkeit spürbar. Wenn sich solche feinsten Charakter-Schattierungen vermitteln, ist Regie – auch ohne spektakulären Zugriff – gelungen.

Auch Thomas Guggeis kann im Graben getrost auf Spektakel verzichten. Er versteht die endlosen Achtelketten Mozarts als den dynamischen Triebimpuls der Musik, die vorwärts strebt, keine Pause einlegen will. Das passt zum Tempo der Musik, die ja „presto“ drängt und drängt und selbst im Innehalten den nächsten Impuls zum Lospreschen kaum zurückhalten kann. Guggeis macht aber auch deutlich, wo dieser hurtige Fluss auf Klippen stößt und scharfe Kanten umspülen muss: Die Bläser grätschen scharf dazwischen, wenn sich Figaro und Susanna in die Wolle kriegen, und die Dissonanzen im Umgang der Personen hallen nicht nur in Kostümen von Susanne Uhl, sondern auch im Orchester deutlich wider.

### **Ungeduldige Energie hat ihren Preis**

Bei all der luftigen Präzision, dem ziselierten Tempo, das die Streicher des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters vorlegen, den lichtvollen Bläserakkorden und den sanft, aber mit Kontur getupften Staccati ist es kein Wunder, dass Guggeis nach dreieinhalb Stunden herzlich gefeiert wird. Aber man hört auch, dass der jugendliche Überschwang und die ungeduldige Energie einen Preis haben: Die Ouvertüre gerät überraschend flach, das Wechselspiel von Flöten und Klarinetten auf der einen aufsteigenden, Oboe und Horn auf der anderen absteigenden Seite bleibt beiläufig, die Doppelachtel der Bläser in Takt 16 und 17 sind nicht deutlich artikuliert, so wie zuvor die Violinen ihre Mini-Verzierungen nicht ausformen können.

„Presto“ ist, das ist den Mozart-Tempolimitgegnern á la Currentzis immer wieder vorzuhalten, eben eine Musizierhaltung, und keine Anweisung, sich das „Blaue Band“ der Orchesterrennen zu holen. Ein organischer Atem lässt selbst bei raschestem Puls Zeit, Melodie zu formen und Details

zu modellieren. Schnappatmung verbreitet nur Hektik. Und das ist keine Frage der Virtuosität des Orchesters, dessen Mitglieder wohl in allen Taktschnellen den Kopf über Wasser halten können. Guggeis vergibt sich so manche Chance, den Klang plastisch zu gestalten, die Haltung zu wechseln, mit der Varietät des Tempos Ausdruck zu gestalten. Aber so, wie er dirigiert, wie er dann wieder den Sinn von Ensembles, von ariosen Momenten, von Rhythmus-Coups Mozarts erfasst, mag man getrost sagen: Kommt noch!

Was Guggeis als glückliche Wahl für die Oper Frankfurt qualifiziert, ist seine Expertise im Umgang mit den Sängern. Es ist ein Vergnügen zu beobachten, wie klar er durch komplexe Ensembles führt, wie er den Menschen auf der Bühne hilft, wie er dadurch Präzision und souveräne Leichtigkeit erreicht, auch, wie er selbst am Flügel die Rezitative mit witzigen Erinnerungsmotiven verziert. So kann Kihwan Sim seinen klangvollen Bassbariton frei entfalten und seinem Konkurrenten, dem Grafen von Danylo Matviienko Paroli bieten. „Non piu andrai“, von ausnehmend aparten Bläsern veredelt, vertrüge deutlicher ironische Farben in der Stimme. Matviienko hebt dagegen mit seiner stimmlichen Eleganz hervor, dass er das Spiel der Geschlechter durchaus als solches verstehen will, manchmal vordergründig gefasst, aber nie harmlos.

## **Vollendete Studie eines Zwischenwesens**



Ganz zeitgenössisch, auch im Kostüm: Kelsey Lauritano (links) mit der Gräfin (Adriana González) als Cherubino – ein Wesen ohne festgelegte Geschlechtssignale. Foto: Barbara Aumüller

Kelsey Lauritanos Cherubino ist eine vollendete Studie eines Zwischenwesens, das sich im Labyrinth der Geschlechter erst orientieren muss. Die Sängerin gestaltet eher hell und brillant als mit sanften Mezzorundungen; ihr „Non so piu cosa son ...“ huscht wie ein Irrwisch vorbei, ein rastloser Spuk ohne die Chance, auf differenzierte Artikulation. Auch „Voi che sapete“ könnte Lauritano sicher bewusster ausformen, würde ihr der Dirigent eine Spur mehr Zeit geben. Elena Villalón brilliert als Susanna in den Ensembles mit einer fabelhaften Sprach-Musik-Sensibilität. Zwischendurch will es ihr nicht gelingen, die Stimme im Körper zu halten – die Töne werden spitz und kopfig. Aber ihre Arie im vierten Akt ist ein Musterbeispiel bewussten, makellosen Singens.

Dass Frankfurt nicht umsonst zum wiederholten Mal den Titel „Opernhaus des Jahres“ eingeheimst hat, ist nicht nur der exquisiten Spielplanpolitik von Intendant Bernd Loebe zu

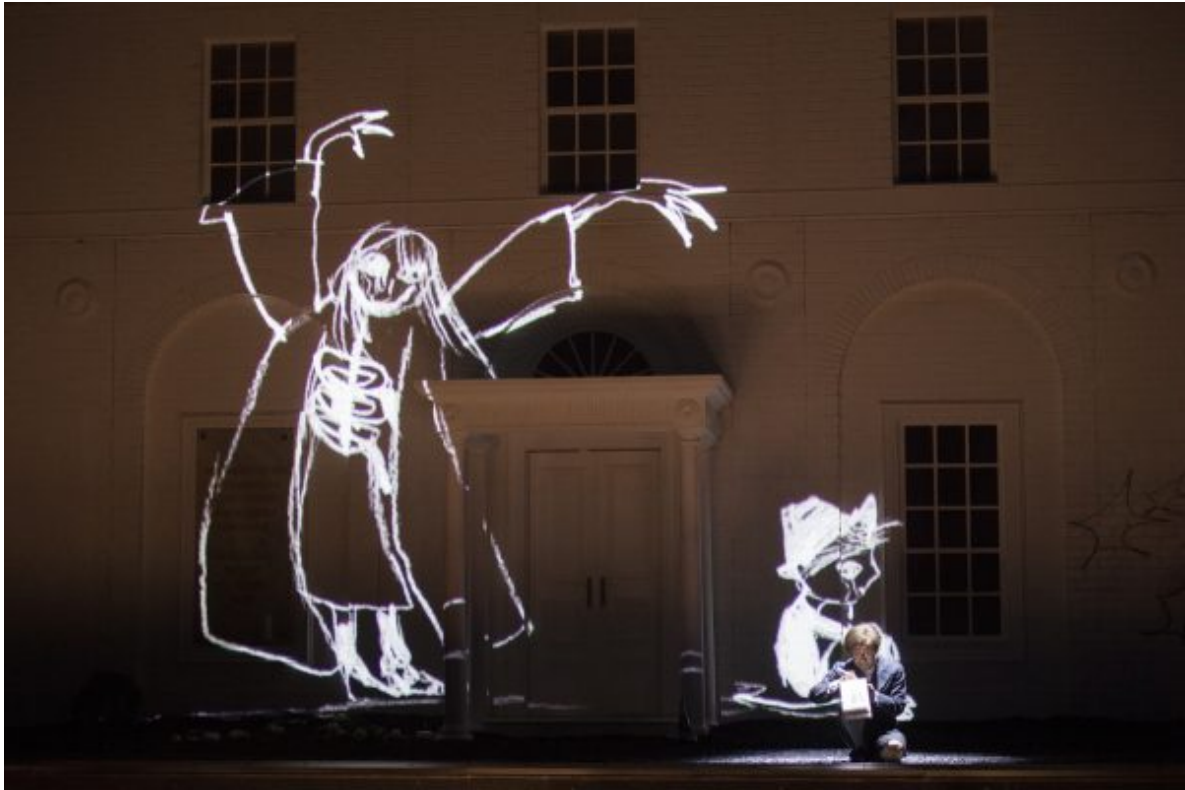
verdanken, sondern auch seiner Ensemblepflege. Die zeigt sich in diesem „Figaro“ von ihrer besten Seite: Die kleineren, dennoch wichtigen Rollen sind mit der leuchtenden Cecilia Hall als Marcellina, dem wunderbar diskret polternden Donato di Stefano als Bartolo, dem fast zu schönstimmigen jungen Tenor Magnus Dietrich als Basilio und dem bewährten Franz Mayer als Antonio durchweg vorzüglich besetzt. Sie alle nutzen die Chance des neutralen Bühnenkastens von Karoly Risz, der sich mit raumhohen Drehlamellen durchlässig oder verschlossen geben kann: Hier triumphieren nicht die Szenerie, nicht die Atmosphäre, sondern die Darsteller.

**Weitere Vorstellungen: 12., 14., 21. Oktober; 28., 30. Dezember 2023; 5., 7., 18., 21. Januar 2024. Info: [https://oper-frankfurt.de/de/spielplan/le-nozze-di-figaro\\_3/](https://oper-frankfurt.de/de/spielplan/le-nozze-di-figaro_3/)**

---

## **Händels „Rodelinda“ als Trauma eines Kindes – und ein Ausblick auf die Frankfurter Spielzeit 2019/20**

geschrieben von Werner Häußner | 9. Oktober 2023



Unheimliche Bilder kindlicher Alpträume: Szene aus Händels „Rodelinda“ an der Oper Frankfurt. Foto: Monika Rittershaus

Wer sich in der internationalen Opernwelt umsieht, kann nur feststellen: Du, glückliches Frankfurt, juble! Es gibt weltweit höchstens eine Handvoll Städte, deren Opernhaus eine so abwechslungsreiche, ausgiebige und kontinuierliche Pflege von Repertoire und Raritäten gleichzeitig betreibt. Dazu noch auf einem stets enttäuschungsfreien Niveau, verbunden mit vorbildlicher Ensemblearbeit.

Bernd Loebe und seine Teams erwirken diese Erfolgsgeschichte uneitel und ohne das Glamour-Getue, das sich um jede Premiere etwa in Wien oder München entwickelt. Und die [Spielzeit 2019/20](#) verspricht eine bruchlose Fortsetzung dieser im Künstlerischen wie in der Publikumsresonanz erfolgreichen Arbeit.





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

Elf szenische, eine konzertante Premiere, davon drei jenseits des Guckkastentheaters im intimeren Bockenheimer Depot, wieder eine Uraufführung und vier ausgesprochene Raritäten, davon drei von Gioachino Rossini: Allein die pure Quantität lässt es zu, einen Spielplan flexibel und abwechslungsreich zu gestalten und auch einmal ein Risiko einzugehen.

Zum Vergleich: Das Essener Aalto-Theater ist froh, wenn es die Hälfte der Premieren realisieren kann. Loebe bindet zudem Kreativität an sein Haus und bedient sich selten aus dem inzwischen europaweit kreisenden Topf von Austausch-Inszenierungen und Koproduktionen: Nur eine, Gioachino Rossinis „Otello“ zur Eröffnung der Spielzeit, ist eine Übernahme, in diesem Fall einer Inszenierung von Damiano Michieletto aus dem Theater an der Wien.

### **Puccini, Wagner und Strauss erweitern das gängige Repertoire**

Natürlich bedient Frankfurt auch das gängige Repertoire: Àlex Ollé setzt Puccinis „Manon Lescaut“ in Szene. Er ist einer der Protagonisten der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus, die in den letzten Jahren mit virtuosen, verspielten, bildmächtig-kulinarischen Inszenierungen Furore gemacht haben. „Tristan und Isolde“ hat mit Frankfurts nun im zwölften Jahr amtierenden GMD Sebastian Weigle, Katharina Thoma (Inszenierung) und Johannes Leiacker (Bühne) ein hochkarätiges

Team zu bieten. Mit Strauss' „Salome“ bringt Barrie Kosky nach „Carmen“ eine zweite „femme fatale“ auf die Frankfurter Bühne; am Pult steht Joana Mallwitz, die ihre Grenzen als Orchesterchefin in Nürnberg inzwischen von Oslo bis München erweitert hat.



Die Oper Frankfurt pflegt eine weltweit kaum vergleichbare Vielfalt des Repertoires. Foto: Werner Häußner

Zeitgenössisches kommt in Frankfurt nicht zu kurz: Wie in den vergangenen Jahren gibt es auch 2020 wieder eine Uraufführung. Die 1963 geborene Lucia Ronchetti beschäftigte sich im Auftrag der Oper Frankfurt mit Dantes „Divina commedia“ und schuf einen Zwitter aus Oper und Schauspiel, ein „Roadmovie“, das musikalische Klanglandschaften durchkreuzt. Regie führt gemeinsam mit Marcus Lobbes der scheidende Dortmunder Schauspielintendant Kay Voges. Zwei Klassiker der Moderne sind Dmitri Schostakowitsch und Hans Werner Henze: In „Lady Macbeth von Mzensk“ verkörpert Anja Kampe die verzweifelte Mörderin in einer Regie von Anselm Weber; mit „Prinz Friedrich von Homburg“ hält Frankfurt die Erinnerung an Henze wach. Der frühere Duisburger Orchesterchef Jonathan Darlington steht am Pult; über die Szene wacht der Ex-Dortmunder Jens-Daniel Herzog.

## Drei Mal Rossini

Eine zwischen Mythos, Symbolismus und Wagnerismus changierende Oper richtet einen fin-de-siècle-Blick auf eine der großen Frauengestalten der Literatur: Gabriel Faurés „Pénélope“ von 1913 ist ein seltenes, kostbares Juwel für Liebhaber, dessen Relevanz für das 21. Jahrhundert Corinna Tetzl in ihrer Regie erweisen soll.



Schutzlos unbehaute Menschen in Christian Schmidts Herrenhaus für Händels „Rodelinda“. Foto: Monika Rittershaus

In Sachen Rossini wagt sich Frankfurt weit vor in ein bisher fast nur von Festivals erkundetes Terrain: „Otello“ war einst populär, bis die Oper mit den drei schwindelerregend virtuos Tenorpartien von einer veränderten Gesangskultur und vom moderneren Drama Giuseppe Verdis und Arrigo Boitos verdrängt wurde; „Bianca e Falliero“, ebenfalls gesanglich exorbitant anspruchsvoll, verbindet politische Ranküne mit einer bedrückenden Familienfehde; „La Gazzetta“, eine neapolitanische opera buffa aus Rossinis erfolgreichem Jahr 1816, erweitert das in Frankfurt nicht eben üppige Repertoire komischer Opern.

Fortgeführt wird in Frankfurt auch eine Händel-Tradition, die seit 2012 kontinuierlich aufgebaut wird: Für „Tamerlano“ holt

Frankfurt einen jüngeren amerikanischen Opernregisseur ans Haus, der bisher – außer in Spanien und England – fast ausschließlich in den USA tätig ist und dort von der New York Times bis zum Wall Street Journal mit Lobeshymnen überhäuft wird. Georg Friedrich Händels düstere, kompositorisch kühne und emotional bewegende Geschichte auswegloser Exzesse von Macht, Begehren und Verblendung ist die inzwischen achte Händel-Produktion, seit Johannes Erath 2012 einen „Teseo“ im Bockenheimer Depot realisierte. Die Folge der Opern seither, darunter „Radamisto“ (wird am 25. August 2019 wieder aufgenommen), „Xerxes“ und „Rinaldo“, machten Frankfurt in den letzten Jahren neben Göttingen, Halle und Karlsruhe zu einem Zentrum der Beschäftigung mit Händels Bühnenwerken.

### **Unheimlich moderne Sogwirkung**

Dafür steht auch „Rodelinda“: Seit sie 1920 die Göttinger Händel-Festspiele eröffnet hatte, wurde die Händel-Oper vor allem in den Zwanziger und Dreißiger Jahren häufig und auch an kleineren Stadttheatern gespielt – eine Serie, die erst Ende der Fünfziger Jahre endete. In Frankfurt zeigt Claus Guth in einer minutiös ausgefeilten Personenregie, wie Händels Dramen um Macht, Beziehungen und Begehren, verbunden mit dem Motiv der Wiederkehr eines Totgegläubten eine unheimlich moderne Sogwirkung entwickeln können. Guth wertet die stumme Figur des Flavio auf: Aus der Sicht des Kindes, Sohn des verschwundenen Herrschers Bertarido und seiner zurückgelassenen, unter Druck gesetzten Frau Rodelinda, werden die Intrigen zu monströsen Alpträumen, die es mit Zeichnungen (die beeindruckenden, mit dem Medium Video virtuos spielenden Projektionen sind von Andi A. Müller) zu bewältigen versucht.

Fabián Augusto Gómez Bohórquez (Flavio) ist in seiner sprachlosen Präsenz der Dreh- und Angelpunkt der Inszenierung. Er zeigt das namenlose Entsetzen über das für das Kind unbegreifliche Geflecht der Ereignisse, die schutzlose Verlorenheit in einem unheimlichen Geisterhaus. Christian Schmidt hat in das weite Schwarz des Bühnenraums ein klinisch

weißes Herrenhaus im „Georgian Style“ der Händel-Zeit gebaut, dessen Fassade repräsentativ intakt wirkt.

### **Kulinarische Anmutung und Irritation**

Aber die kulinarische Anmutung löst sich in Irritation auf, wenn sich der Bau dreht und ein gefährlich offenes Treppenhaus, angeschnittene Gänge und Zimmer offenbart. In diesem Bau bleiben die Menschen unbehaust; an schummrig erleuchteten Fenstern wandeln immer wieder geheimnisvolle Gestalten vorbei: Edgar Allan Poe und Alfred Hitchcock, die englische „gothic novel“ und Ambrose Bierces sinistre Kurzgeschichten lassen grüßen. Zeitweise verwandeln sich die Personen im Umfeld des Kindes in bedrohliche Spukgestalten mit riesigen Köpfen, Entsetzen bringende Vogelscheuchen, die auch das „glückliche“ Ende vergiften: Für Flavio ist das Trauma nicht zu Ende.

Auch musikalisch kann sich die Frankfurter Aufführung mit den Zentren der Händel-Pflege messen. Andrea Marcon dirigiert das vorzüglich konzentrierte, auf modernen Instrumenten spielende Frankfurter Orchester, bringt Elemente der historisch informierten Aufführungspraxis mit ein, lässt farbenreich, vor allem im Lyrischen mit viel Gespür für Phrasierung, Linie und Atem musizieren, könnte aber die dramatischen Akzente durchaus geschärfter betonen.

Lucy Crowe bleibt als Rodelinda eine starke Frau mit berührenden Momenten der Krise. Katharina Magiera und Martin Mitterrutzner demonstrieren mit disziplinierter Tongebung, dass es keiner „barocken“ Gesangstechnik bedarf, um sich Händels Stil erfolgreich anzunähern. Andreas Scholl beeindruckt mit seiner gestalterischen Erfahrung und einem stets frischem Timbre. Der Countertenor Jakub Józef Orliński singt die Rolle des Unulfo spannungsfrei und ausgeglichen. Božidar Smiljanić (Garibaldo) setzt zu sehr auf geradlinige Durchschlagskraft statt auf subtil kontrollierte stimmliche Feinarbeit. Ausverkaufte Vorstellungen und Begeisterung im

Publikum.

**Info:** [www.oper-frankfurt.de](http://www.oper-frankfurt.de)

---

# **Mut zur Vielfalt: Die Oper Frankfurt geht mit ehrgeizigem Programm in die Spielzeit 2017/18**

geschrieben von Werner Häußner | 9. Oktober 2023



Die Frankfurter Oper ist auch 2017/18 ein lohnendes Ziel für Opernfreunde. (Foto: Werner Häußner)

**Ein abwechslungsreiches Potpourri, das verschiedenste Perspektiven auf das Musiktheater eröffnet: Das Programm der Spielzeit 2017/18 an der Oper Frankfurt ist mit diesen Worten von Intendant Bernd Loebe wohl am treffendsten beschrieben. Kein verbindendes Motto überspannt die zwölf Premieren und 15 Wiederaufnahmen: Der Mut zur Vielfalt ist unübersehbar und**

**entführt in die weite Welt der Oper, von Henry Purcells „Dido und Aeneas“ bis zur Uraufführung der Oper „Der Mieter“ des 1968 geborenen Arnulf Herrmann.**

Drei Jahrhunderte Musiktheater also, beginnend mit einem unsterblichen Schlager des Repertoires: Giuseppe Verdis „Il Trovatore“, koproduziert mit Covent Garden in London und erarbeitet von David Bösch. Eine Inszenierung des Regisseurs mit Ruhrgebiets-Wurzeln, künstlerisch herangewachsen im Schauspiel in Bochum und Essen, die von der englischen Presse zwiespältig bewertet wurde. Böschs Bilder eines nicht näher bestimmbaren Kriegsschauplatzes sind nach Auffassung der Financial Times pittoresk, aber es sei nicht immer einfach zu erkennen, was sie mit Verdis Oper zu tun haben – eine „schwache Antwort“ auf das Problem der Oper, die eher durch krude Emotionen als durch dramatische Logik wirke.

Wie auch immer – in Frankfurt dirigiert ab 10. September der vielversprechende Jader Bignamini ein erlesenes Ensemble, unter anderem mit Elza van den Heever (Leonora) und Tanja Ariane Baumgartner (Azucena). Van den Heever gestaltet auch die Titelrolle in „Norma“, die am Ende der Spielzeit am 10. Juni 2018 herauskommt. Sigrid Strøm Reibo, Hausregisseurin an der Norwegischen Nationaloper Oslo, inszeniert Bellinis Belcanto-Hauptwerk. Den Vergleich mit der dekorativen Essener „Norma“ von Tobias Hoheisel und Imogen Kogge, die 2017/18 wieder aufgenommen wird, dürfte die Deutschland-Regiedebütantin mühelos bestehen.

Eine konzertante Aufführung von Gaetano Donizettis „Roberto Devereux“ mit der aus Düsseldorf „importierten“ Adela Zaharia als Elisabetta und die Wiederaufnahmen von Verdis „Les Vêpres siciliennes“ mit Stefan Soltesz am Pult, Bellinis „La Sonnambula“ mit Brenda Rae als Amina und Francesco Cileas „Adriana Lecouvreur“ mit Angela Meade in der Titelrolle decken das Spektrum der italienischen Oper auch jenseits des Üblichen ab.

## **Zwei Uraufführungen**

Mit zwei Uraufführungen positioniert sich Frankfurt – wie in den Jahren zuvor – wieder als ein Haus, das sich im deutschen wie internationalen Vergleich für den Einsatz für zeitgenössische Musik nicht verstecken muss: Die erste stammt von Arnulf Herrmann, der in Saarbrücken lehrt und in der internationalen Musikszene gut vernetzt ist. Seine neue Oper „Der Mieter“ basiert auf einem Roman von Roland Topor, der als „The Tenant“ von Roman Polanski verfilmt wurde. Wie Andrea Lorenzo Scartazzinis „Der Sandmann“ in dieser Spielzeit dreht sich die Story um den zunehmenden Realitäts- und Identitätsverlust eines jungen Mannes, eine immer mehr ins Unwirkliche abdriftende Entwicklung mit einem katastrophalen Ende. Am 12. November 2017 ist die Premiere, Johannes Erath inszeniert und Kazushi Ōno dirigiert; Björn Bürger singt die Hauptpartie des Georg.

„A Wintery Spring“ von Saed Haddad kommt am 22. Februar 2018 erstmals auf die Bühne, laut Intendant Loebe ein „elegisches Werk über falsche Hoffnungen und die Trauer um den Verlust des arabischen Frühlings“. Der Komponist wurde in Jordanien geboren, seine Werke werden international gespielt. Den zweiten Teil des Abends im Bockenheimer Depot bildet die szenische Erstaufführung von Jan Dismas Zelenkas, „Il serpente di bronzo“. Corinna Tetzl inszeniert, das Ensemble Modern spielt unter Franck Ollo. Mit Manfred Trojahn's „Enrico“ setzt die Oper Frankfurt ihre Befragung von Opern fort, die vor längerer Zeit uraufgeführt wurden. Die „Dramatische Komödie“ entstand für die Schwetzingen Festspiele 1991.

## **Meyerbeer-Erkundung**

Mit „L' Africaine“ reiht sich nun auch Frankfurt bei den Häusern ein, die Giacomo Meyerbeers große Opern nach Jahrzehnten der Vernachlässigung auf ihre aktuelle Relevanz prüfen. Tobias Kratzer, der bereits „Le Prophète“ in Karlsruhe und „Les Huguenots“ in Nürnberg inszeniert hat, stellt



Meyerbeers letztes, unvollendet gebliebenes Werk mit einem – so Loebe – „für Frankfurt völlig neuem Ansatz“ vor. Premiere ist am 25. Februar 2018.



Bernd Loebe,  
Intendant der Oper  
Frankfurt. (Foto:  
Werner Häußner)

Die weiteren Neuproduktionen: Mit „Rinaldo“ wird die Serie der Händel-Opern in Frankfurt weitergeführt (16. September 2017), Benjamin Britzens meistgespielte Oper „Peter Grimes“ kommt nach zehn Jahren in einer Regie von Keith Warner wieder (8. Oktober), Brigitte Fassbaender fügt der Befassung mit Richard Strauss mit „Capriccio“, dirigiert von Sebastian Weigle, ein weiteres Juwel bei (14. Januar 2018). Leoš Janačeks letztes Werk, „Aus einem Totenhaus“ hat in einer Regie von David Hermann am 1. April 2018 Premiere. Und endlich kehrt ab 13. Mai 2018 auch die Operette auf die Frankfurter Bühne zurück – mit Franz Lehárs „Die lustige Witwe“, ein Lieblingsstück all jener, die das reiche Repertoire in dieser Gattung inzwischen weitgehend vergessen haben. Claus Guth inszeniert, die aufstrebende Erfurter Chefdirigentin Joana Mallwitz dirigiert.

Unter den Wiederaufnahmen beansprucht Samuel Barbers „Vanessa“

überregionale Aufmerksamkeit, auch Richard Jones' bild- und sinnstarke Inszenierung von Britten „Billy Budd“ kommt ab 19. Mai 2018 für fünf Vorstellungen wieder. Und Mieczysław Weinbergs „Die Passagierin“ stellt ab 3. Mai 2018 erneut die brennende Frage nach Schuld und Verantwortung – in Anselm Webers großartiger Bühnen-Umsetzung, die ab 24. Juni, an die Semperoper Dresden ausgeliehen, dort auch ein Ausrufezeichen gegen rechte Umtriebe setzen soll. Trotz eines Spielplans, der Seltenes, Unbekanntes und Zeitgenössisches enthält, kommt die Frankfurter Oper auf eine Auslastung von 88 Prozent – ein Beleg dafür, dass Bernd Loebes Konzept aufgeht und sich das Frankfurter Publikum auf neue Erfahrungen einlässt.

Info: <http://www.oper-frankfurt.de/de/premieren/>

---

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

geschrieben von Werner Häußner | 9. Oktober 2023



Die Frankfurter Oper. Foto:  
Werner Häußner

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

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



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

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

Im „Bockenheimer Depot“, einer ehemaligen Remise für die Straßenbahn, erklingt ab 23. Januar 2016 eine weitere Besonderheit: Valentino Fioravantis „Le cantatrici villane“. Die Komödie um Sitten und Unsitten der Belcanto-Oper des Mozart-Zeitgenossen war früher unter dem Namen „Die Dorfsängerinnen“ beliebt, ist aber seit Jahrzehnten aus dem Repertoire verdrängt. Fioravanti (1764-1837), zu seiner Zeit häufiger gespielt als Mozart, hat über 70 Opern geschrieben, bevor er 1816 in Rom in päpstlichen Diensten sich der Kirchenmusik zuwandte. Die 1799 uraufgeführte Buffa gehört zu seinen international beliebtesten Werken und ist ein Musterbeispiel des aus Neapel kommenden Unterhaltungsgenres der Zeit.

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

selten gespielte Donizetti-Oper „Linda di Chamounix“ wohlüberlegt aus dem Ruch des „Primadonnen-Vehikels“ befreit.

Das Kernrepertoire wird durch Neuinszenierungen von „Der Fliegende Holländer“, „Das schlaue Füchselein“, „Carmen“ und „Wozzeck“ ergänzt. Unter den 13 Wiederaufnahmen rangieren David McVicar's gerühmter „Don Carlo“, Claus Guths „Rosenkavalier“ – der erst am 24. Mai Premiere hat – und sein Puccini-„Trittico“, Janáček's „Sache Makropoulos“ mit Jonathan Darlington am Pult und Händels „Giulio Cesare“. Der „Ring“ Vera Nemirovas wird für zwei Zyklen wieder aufgenommen; hierfür beginnt der Vorverkauf schon am 1. Juni. Rasmus Baumann, Chef der Neuen Philharmonie Westfalen und früher Kapellmeister in Essen, dirigiert Humperdincks „Hänsel und Gretel“, Giacomo Sagripanti, mehrfach am Aalto-Theater zu Gast, leitet die Wiederaufnahme von Rossinis „Diebischer Elster“. Wiederkommen wird auch die von Anselm Weber (von Bochum kommender Schauspielchef in Frankfurt ab 2017) inszenierte „Tote Stadt“ von Erich Wolfgang Korngold, bei der Sebastian Weigle dirigiert.

**Info: [www.oper-frankfurt.de/de/page1019.cfm](http://www.oper-frankfurt.de/de/page1019.cfm)**



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

---

# Abschied vom Meisterwerk nach 21 Jahren: Axel Cortis „La Traviata“ letztmals in Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 9. Oktober 2023

Nach 21 Jahren ist Frankfurts „La Traviata“ immer noch ein Publikumsrenner, doch nun heißt es Abschied nehmen von der Inszenierung Axel Cortis: Intendant Bernd Loebe teilt mit, die Oper werde einen Schnitt machen und Cortis viel gerühmte Arbeit aus dem Repertoire nehmen. Die Begründung überzeugt nicht: Ein Haus wie Frankfurt sollte nicht nach Platzproblemen entscheiden, und dass in bestehenden Inszenierungen neue Darsteller eingesetzt werden, ist an großen Häusern gang und gäbe und muss nicht zwangsläufig zu Qualitätsabfall führen.

Im Falle der tiefsinnigen Bildwelt Bert Kistners (Bühne) und Gaby Freys (Kostüme) ist die künstlerische Halbwertszeit noch lange nicht erreicht: So mancher Zeitgeist-Schnickschnack ist nach wenigen Jahren nur noch mit Mühe zu erdulden. Axel Cortis „Traviata“ dagegen bewegt und berührt immer noch, selbst wenn ein Tenor den Alfredo gibt, der nur sein romanisches Gesten-Repertoire einzubringen hat. Die Inszenierung ist eine derjenigen, die man als „zeitlos“ bezeichnen kann – vielleicht widerstrebt aber genau das manchem Dramaturgenkopf, der glaubt, auf der Bühne sollten stets die Schlagzeilen von gestern „reflektiert“ werden. Jammerschade: Frankfurts „Traviata“ hätte das Zeug gehabt, als Klassiker zu überleben.

So füllt sich der mondäne Salon Bert Kistners mit seiner zentralen, geschwungenen Treppe zum letzten Mal mit

Halbweltdamen, Kollaborateuren und Nazi-Offizieren – denn Corti, Jahrgang 1933, hatte Alexandre Dumas' Drama in das besetzte Paris des Zweiten Weltkriegs verlegt, eine Zeit, die er als Kind noch erlebt hatte. Noch einmal ziehen sich Violetta und Alfredo in das blaugraue Haus am Meer zurück, vor dem der Sandstrand Weite, der Horizont Unendlichkeit verheißt, aber eine rot-weiße Markierungslinie bis in den Himmel hinein eine Grenze zieht. Noch einmal tanzen unter den apokalyptischen Gespenstern eines Otto Dix unter einem Zirkuszelt französische Mariannen und preußische Pickelhauben das Spiel von Aufruhr und Freiheit (Choreografie: David Kern). Und noch einmal nimmt Violetta im Wartesaal eines Bahnhofs Abschied von der Welt, von ihrem Leben, ihren Illusionen und Hoffnungen.

Corti zeigt auf einzigartige Weise das individuelle Schicksal, die persönliche Tragödie der „Traviata“, das Scheitern zweier junger Menschen an Zwängen und Verstrickungen, verbunden mit der unheilvollen Atmosphäre einer Zeit, die uns näher liegt als die Sphäre der eleganten Kurtisanen der Epoche Verdis und Dumas'. Immer noch schockierend, wenn vor der Chorstretta des ersten Akts die Luftschutzsirenen jaulen, Violetta die Leuchten löscht, durch die Fenster die Lichtfinger der Flak im Dunst der Nacht sichtbar werden. Sie suchen den Himmel ab, während die allein gelassene Violetta („È strano“) die Spur des Himmels in sich selbst zu errahnen beginnt. Selten wurden Bedrohung und Einsamkeit der „bevölkerten Wüste“ der Riesenstadt in so abgründige und gleichzeitig ästhetische Bilder gefasst. Wie überhaupt Kistners Bühne nicht hoch genug zu rühmen ist: Das Flair der Zeit, die Schönheit der Impression, aber auch der Ausgriff ins Symbolische und Mythische sind glücklich verbunden.



Ort des Abschieds:  
Violetta (Cristina-  
Antoaneta PasaroIU)  
im letzten Akt von  
Verdis „La  
Traviata“ an der  
Oper Frankfurt.  
Fotos: Wolfgang  
Runkel

Exemplarisch ist das im dritten Akt zu erleben: Der Bahnhof als mythischer Ort der Moderne, Symbol der unerbittlich verfließenden Zeit (die Bahnhofsuhr), der unsichtbaren Geister, die entscheiden, wann ein Zug ankommt, steht oder abfährt (die Rot oder Grün zeigenden Signale), säkularisierte Kathedrale der Technik und des Fortschritts (die riesigen Eisenkonstruktionen im Hintergrund) und gleichzeitig Ort des Abschieds, der Entscheidung, der Fremde und Unbehaustheit.

Corti stellt Violettas Sterben in den Kontext eines großen, unmenschlichen, entpersönlichten Sterbens: Während sich die jungen Menschen voll trügerischer Hoffnung ein letztes Mal in die Arme sinken, den Traum vom Leben anderswo („Parigi, o cara, noi lascieremo...“) besingen, kontrollieren Wehrmachtssoldaten mit Hund die Papiere der anderen Wartenden und führen zwei alte Männer ab.



Trauer, Schmerz, Ohnmacht werden individuell und politisch-gesellschaftlich konnotiert, ohne dass Corti versucht, das eine gegen das andere auszuspielen. Er stellt den Zusammenhang zwischen der Existenz des Einzelnen und dem Raum der Gesellschaft her, ohne dem Leid seine Würde, der Angst ihre Gewalt zu nehmen. Solche machtvollen Bilder wirken auch, wenn sich die Darsteller nicht vollkommen in das Regiekonzept einfinden – obwohl diese letzte Wiederaufnahme von Tobias Heyder ohne die Zusatzmätzchen manch früherer Einstudierer auskommt. Vielleicht hätte Bernd Loebe mal unter den zahlreichen Fans dieser Inszenierung fragen sollen: Einige hätten ihm nach Jahren noch aussagestarke Details aus der Inszenierung aus der Erinnerung referieren können – auch ohne Regiebuch.

Wenn allerdings ein Tenor wie Francesco Demuro auftritt, stehen die Signale für Personenregie generell auf Rot. Der „international gefeierte“ Sänger (so die Homepage der Frankfurter Oper) stellt den Alfredo aus, wie er sich von Seattle bis Santiago in jede verbrauchte „Traviata“-Routine einpassen könnte. Wenn denn nun wenigstens die Stimme etwas von der fehlenden Faszination der Bühnenerscheinung zurückbrächte! Aber Demuro wird, nach beachtlich energischem Start, im Kern immer dünner, im Schmelz immer ranziger, im Vibrato klirrender. Die Stimme löst sich von der Verankerung im Körper und hat im dritten Akt nur mehr markierte Piani und angestrengt-dünne Höhe zu bieten. Wie ein Sänger mit schönem Potenzial, aber so unausgereifter Technik „international gefeiert“ sein kann, ist eines der Rätsel der Opernwelt, dessen Erklärung man lieber nicht wissen möchte.



Trügerisches Asyl: Cristina-Antoaneta PasaroIU (Violetta) und Jean-François Lapointe (Germont) im zweiten Akt der Inszenierung Axel Cortis.

Anders entwickelt sich im Lauf des Abends der Germont von Jean-François Lapointe. Der kanadische Bariton beginnt gedeckt und mit einem knödelig-angestregten Timbre, kann sich aber im Duett frei singen und zeigt dann eine versierte Beherrschung der Technik und des ausdrucksvollen Singens. Ein beeindruckendes Debüt eines Sängers, der am Ende viel Jubel erntet.

Für den erkrankten polnischen Sopran Aleksandra Kurzak singt Cristina-Antoaneta PasaroIU die Violetta: Die Rolle liegt ihr im Lyrischen ausgezeichnet; vor allem im Dritten Akt lässt sie intensiv miterleben, wie mit ihrem Körper ihre Seelenkraft verfällt, wie die letzten Funken der Hoffnung das mühevollen Aufbegehren noch einmal nähren, um dann im Wissen um das unausweichliche Ende zu verlöschen. Für die differenzierten emotionalen Aspekte der Arie im ersten Akt und die weiten, dramatischen Bögen des zweiten fehlt der Sängerin das freie, weite Volumen, die Expansions- und Steigerungsfähigkeit. Vielleicht kommt die – oft unterschätzte – Rolle doch noch etwas zu früh?

Frankfurts Ensemble ist schon oft gerühmt worden; Anlass dazu gibt auch die Besetzung der Nebenrollen in dieser „Traviata“:

Nina Tarandek lässt hinter der zugespitzten Eleganz ihrer Roben das warme Herz der Flora spüren; mit Elizabeth Reiter ist Annina einmal nicht mit einem Schlachtross aus dem Gnadenbrot-Stall besetzt, sondern mit einer klug gestaltenden, stimmlich niveauvollen Sängerin; Franz Mayer gibt als Douphol einen kaltherzigen Generalissimus, der die ständigen Störungen durch private Verwicklungen als lästig empfindet.

In der musikalischen Leitung der Wiederaufnahme debütiert der israelische Jungstar Omer Meir Wellber an der Frankfurter Oper; einer der zahlreichen Assistenten Daniel Barenboims, die Karriere machen. Er nähert sich Verdis empfindlicher Partitur ohne profilierten Blick. Das Orchester spielt präsent, mit weich geformten Piano-Momenten, trefflich koordiniert. Aber dort, wo die formende Hand des Dirigenten spürbar sein sollte, fehlt die Kontur: Meir Wellber atmet wenig mit den Sängern, achtet kaum auf die musikalische Rhetorik, trivialisiert manches schnelle Tempo und arbeitet dicht gesetzte Orchesterstellen und Tutti nicht ausreichend plastisch aus. – Die Vorstellungsserie ist so gut wie ausverkauft, lediglich am 1. Januar gibt es noch ausreichend freie Plätze, um eine Inszenierung zu erleben, die ähnlich wie der Frankfurter Berghaus-Ring zur Legende werden dürfte.

---

## **„Ruhri“ am Main: David Bösch inszeniert in Frankfurt Humperdincks „Königskinder“**

geschrieben von Werner Häußner | 9. Oktober 2023

**Engelbert Humperdinck ist einer jener Ein-Opern-Komponisten, von dem sich nichts im Repertoire gehalten hat als das zum**

**Weihnachtsmärchen verniedlichte grausame Kinderschicksalsstück „Hänsel und Gretel“. Wissenschaft und Theaterpraxis haben seine anderen Bühnenwerke mit dem vernichtenden Satz eingesargt, dass der Meister an seinen „früheren Erfolg nicht anknüpfen konnte“.**



Gefährdete kindliche Idylle:  
Amanda Majewski als  
Gänsemagd in Humperdincks  
„Königskinder“ in Frankfurt.  
Foto: Wolfgang Runkel

Göttergleich fällt die Rezeptionsgeschichte das Urteil, ohne Bewusstsein für ihre eigenen, höchst vorläufigen Bedingungen. Der Regisseur Peter P. Pachl hat vor Jahren auf „Das Mirakel“ aufmerksam gemacht, ein einst ungeheuer erfolgreiches Theater-Experiment von Karl Gustav Vollmoeller und Max Reinhardt mit Musik Humperdincks – leider bisher vergeblich.

Einst erfolgreich, heute eine Rarität: Das gilt auch für Humperdincks zweite Oper „Die Königskinder“. An der Met, wo sie 1910 uraufgeführt wurde, war sie einige Zeit ein sicheres Repertoirestück. In den letzten Jahren gab es Versuche, ein neues Licht auf das spannende, den magischen Realismus eines Gerhart Hauptmann und symbolistische Strömungen der Wende zum 20. Jahrhundert aufnehmende Sujet zu werfen. In der Intendanz von Claus Leininger in Wiesbaden hat es Alois Michael Heigl 1991 eindrucksvoll realisiert; jüngst haben große Häuser wie München und Zürich eine neue Runde für die „Königskinder“

eröffnet.

Frankfurt zieht nun nach und verpflichtete mit David Bösch einen Regisseur, der in der Ruhr-Region seine ersten Arbeiten gezeigt hat und als innovativer, origineller Theatermann in Erinnerung bleibt: Viel gerühmt seine Shakespeare-Inszenierungen in Essen („Sommernachtstraum“, 2005) und Bochum („Romeo und Julia“, 2004), seine jeder Verkopfung widerstrebende Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Stücken, seine preisgekrönten Arbeiten wie „Viel Lärm um Nichts“ am Thalia Theater Hamburg.

Im Musiktheater hatte David Bösch diesen Erfolg nicht: Vivaldis „Orlando furioso“ in Frankfurt (2010) blieb in schrillum Klamauk stecken; auch sein Debüt in der Oper mit Donizettis „L’Elisir d’amore“ am Münchner Nationaltheater wurde eher kühl aufgenommen. Mit den „Königskindern“ machte er sich an einen Stoff, dem die Autorin Elsa Bernstein-Porges zwar aus Märchenmotiven heraus entwickelt, aber nicht im Märchen verharren lässt. Was im ersten Akt, mit Hexe, Gänsemagd und Königssohn, noch mit vertrauten Figuren spielt, entwickelt sich im zweiten fast zum Sozialdrama, um im letzten Akt zu einer symbolistisch geprägten Nicht-Erlösungs-Geschichte zu mutieren.

Bösch und sein Team Patrick Bannwart (Bühne), Frank Keller (Licht) und Meentje Nielsen (Kostüme) nähern sich diesen verschiedenen Ebenen, indem sich die Geschichte aus der Sicht der beiden Heranwachsenden – der Gänsemagd und des Königssohns – entwickeln. Der Zauberkreis des ersten Bildes entspricht der Wahrnehmung eines Kindes: Die Gänsemagd empfindet den Druck der zweckmäßig organisierten Erwachsenenwelt; ihre „Erzieherin“ wird folglich zur „Hexe“, die sich schon in der Einleitung wie ein schwarzer Scherenschnitt am Horizont abzeichnet.

Das Kind spiegelt sich im Brunnen – eine symbolistisch geladene Chiffre – und genießt Sonne und Tiere; die Hexe

drängt auf praktische Arbeit, deren Sinn freilich für das Kind undurchschaubar bleibt. „Wirst du den Kessel spülen? Ist der Brunnen nur gut als Spiegel?“ sagt die Alte: Ein Vers der exemplarisch für die unterschiedlichen Perspektiven steht.

Das Libretto von Elsa Bernstein-Porges, die unter dem Pseudonym „Ernst Rosmer“ geschrieben hat, bleibt jedoch nicht im Märchenhaften oder Psychologischen stecken – und Bannwarts Bühne zeigt das in überzeugender Bildsprache: Kreidezeichnungen kindlicher Spiele auf dem Boden, ausgeschnittene Gänse und Blumen rundum aufgesteckt. Das Kind entwirft sich seine Welt selbst. Sie beginnt, brüchig zu werden, als der Königssohn in sie eindringt. Die Entdeckung des „Du“ und der Erotik entfremden die Gänsemagd ihrer Welt. Entrinnen kann sie ihr noch nicht; erst als ihr der „Spielmann“ den Weg weist, den Zauber zu zerreißen, gelingt der Ausbruch in neue Erfahrungsräume.

Der zweite Akt in der Hellastadt trägt noch am deutlichsten die sozialkritischen Züge, die Bernstein-Porges im Sinn hatte: Bösch erzählt ihn als grimmige Parabel einer selbstgenügsamen Gesellschaft. Wie Maden aus einem Stück Speck kriechen die Bürger aus den Kanälen ihrer „Höllastadt“ – so verkündet der Zwischenvorhang mit dem abgestürzten korrekten „e“ den Namen. Der Herzensadel, mit „Lieben und Leiden“ errungen, gilt ihnen wenig, mehr noch: Sie bemerken ihn nicht einmal. Nur ihre Kinder weinen, als sie Königssohn und Gänsemagd aus ihrer satten Hölle vertreiben. Diesen sinistren Karneval dumpfer Selbstbezogenheit inszeniert Bösch zu wörtlich, stellt dralle Opernfiguren auf die Bühne. Da helfen auch die Schweinemasken nicht viel weiter.



Zweiter Akt der  
„Königskinder“ an der Oper  
Frankfurt. Foto: Wolfgang  
Runkel

Für den sozialen Kältetod des Königskinder-Paares hält Patrick Bannwart seine Bühne wüst und öde. Nur nutzt Bösch die konzentrierende Leere nicht, um dieses Sterben zu transzendieren und der symbolistisch angelegte Figur des Spielmanns eine neue Dimension zu geben. Er steht nicht für eine Art Kunst-Erlöser, aber er ist eine sinngebende Gestalt, die dem inneren Entwicklungsweg der Kinder, aber auch ihrem Sterben die Bedeutung jenseits des Sozialdramas gibt. Das Lied des Spielmanns, in die Herzen gesenkt, macht die Kinder „sehend“; die Auferstehung der Königskinder in den Herzen gibt die Hoffnung auf eine neue Generation, fern der inneren Blindheit der Höllastadt und ihrer in Begierden gefangenen Bewohner.

Bösch verrät das Visionäre dieses Finales, wenn der vortrefflich singende und gestaltende Nikolay Borchev als humpelnder Opern-Opa über die Bühne hüpfet, die Kinder ihre Holzscheren zücken und das „Häppie Äntt“ auf hochgehaltenen Täfelchen konstatieren. Abwegig erscheint der Selbstmord der Königskinder per Schwertstreich. Er entwertet das Brot, das die Gänsemagd im ersten Akt backen muss, zum bloß peripheren Requisit, wo es doch ein sinnstiftendes dramaturgisches Mittel sein soll. Denn es ist nicht nur mit dem Todesfluch der Hexe behaftet, sondern auch mit dem Spruch des Mädchens: Der Esser

„mag das Schönste sehn, so er wünscht sich zu geschehn“. Bösch findet kein theatrales Mittel, den symbolistisch-transzendierenden Aspekt von Humperdincks Oper zu vertiefen. Der dritte Akt verflacht, weil er sich zu wenig dem Sog des Vorhergegangenen entzieht.



Nur die Kinder verstehen den  
Spielmann (Nikolay Borchev).  
Foto: Wolfgang Runkel

Man darf annehmen, dass Frankfurts GMD Sebastian Weigle nicht ganz unbeteiligt an der Wahl des Stückes gewesen ist: Seine Domäne ist die deutsche Oper mit ihren Höhepunkten Wagner und Strauss. Humperdinck „Königskinder“ sind ein Zeugnis des mühevollen Strebens einer ganzen Komponistengeneration, sich aus dem riesigen Schatten Wagners heraus ins Licht neuer Ideen zu bewegen.

Humperdincks Schüler und des Bayreuther Meisters Spross und Erbe Siegfried Wagner ist ein anderer dieser vergessenen Generation, der im Licht einer neuen Rezeption geprüft werden müsste. Weitere sind zu nennen, etwa der langjährige Strauss-Vertraute Ludwig Thuille, ambivalente Komponisten wie Max von Schillings oder die französischen Vertreter des „Wagnerisme“. Vielleicht wäre diese verdienstvolle „Königskinder“-Aufführung ein Impuls, sich dieser Epoche zuzuwenden? Der erfolgreiche Intendant Bernd Loebe, der Anfang des Monats seinen Vertrag bis 2018 verlängerte, hätte die Kapazitäten seines Hauses und das Interesse des Publikums auf seiner Seite.



Und Sebastian Weigle bringt den Sensus für diese Art von Musik mit. Er macht mit dem wieder einmal ausgezeichnet disponierten Orchester der Oper deutlich, wo die Anklänge an Wagner liegen, aber auch, wo sich Humperdinck entschieden von dessen Vorbild abwendet. Weigle arbeitet kammermusikalische Finessen heraus, die den Techniker Humperdinck in bestem Licht erscheinen lassen, kennt aber auch den Herzenston der aufbrechenden Melodik, den schimmernden Zauber der Klangkombinationen. Dass er auf dem dreistündigen Weg durch Humperdincks Partitur auch matte Momente durchrutschen ließ, sei nicht verschwiegen.

Mit dem Königssohn hat sich das einstige Ensemblemitglied Daniel Behle erfolgreich eine schwierige Zwischenpartie erobert, die ihm weniger im lyrisch frei ausgestalteten Zentrum als in den noch nicht nachdrücklich genug gestützten Höhen Grenzen setzt. Amanda Majeski überzeugt durch ihre kindliche Aura und ihr Gespür für die Psychologie der Gänsemagd, geht aber zu zaghaft daran, vor allem im zweiten und dritten Akt Stimmfarben einzusetzen, die eine Entwicklung der Figur charakterisieren könnten.

Julia Juon, von der Szene zu sehr auf Märchenhexe festgelegt, muss den Beweis nicht antreten, was für eine großartige Sängerin sie ist. Man freut sich auf jeden Auftritt. Magnús Baldvinsson und Martin Mitterrutzner passen als Holzhacker und Besenbinder zu ihren Charakterpartien, die im dritten Akt manchmal in die Nähe missverstandener Lortzing'scher Chargen rücken. Für vorzüglich ausgefüllte kleinere Partien mögen Nina Tarandek und Katharina Magiera als Wirtstochter und Stallmagd stehen. Nicht zu vergessen sind der solide Chor Matthias Köhlers und der Kinderchor, der anspruchsvolle Aufgaben tapfer bewältigte. Michael Clark und Felix Lemke haben ganze Arbeit geleistet!

**Weitere Aufführungen: 14., 19., 25., 27. Oktober.**