

# Mit Hopfen und Malz ins Operettenglück: Ausflug zu einer ungewöhnlichen Novität in Mecklenburg

geschrieben von Werner Häußner | 8. Mai 2023



In Daniel Behles neuer Operette am Landestheater Neustrelitz siegen am Ende die Liebe – und das Bier!  
(Foto: Theresa Lange)

**Die Operette ist tot? Nö, sie könnte vor Lebensfreude sprühen, aber sie wird seit Jahren ausgehungert. In Neustrelitz ist jetzt eine nagelneue Operette zu sehen. Ihr Thema: das Bier. Also auf zu einem Ausflug nach Mecklenburg.**

Die arme Operette. Sie ist ein Opfer von Sparwut, die Operettenensembles abgebaut hat, von Intendanten, die sie aus den Spielplänen tilgen, von mahlerisiert ehrgeizigen

Generalmusikdirektoren, die sie höchstens als Metier ihrer stabwedelnden Unteroffiziere geringschätzen, und von humorlosen Regisseuren. Was die schlampige Routine der siebziger und achtziger Jahre nicht umgebracht hat, erledigen Darsteller, die sie vibratosatt zur „kleinen Oper“ entstellen oder mit Musicalgequäke hinrichten. Das Publikum wurde dabei selten gefragt, es durfte nach und nach still aussterben. Auch ein Barrie Kosky – einer der wenigen, die nicht bloß mit warmen Worten an die Operette glauben – kann nur Leuchtf Feuer entzünden. In die Fläche strahlen die aber eher punktuell. Das Elend der Gattung ist ja selbst an Häusern, die sich dem „Unterhaltungs“-Theater widmen sollten, unübersehbar.

### **Zu viel Schaum würden den Genuss mindern**

Es gehört also einiges dazu, wenn ein Tenor zum Notenprogramm greift und eine nagelneue Operette komponiert. Daniel Behle hat es gewagt und sein „Kind“ sogar zur Uraufführung bringen können. Im Januar 2023 erschien „Hopfen und Malz“ an einem jener ein bisschen aus der Zeit gefallen Häuser, an denen Operette noch geschätzt und gepflegt wird: Das Stück über einen skurrilen Bier-Krieg zwischen zwei norddeutschen Dörfern hatte in Annaberg-Buchholz im Erzgebirge Premiere und wird nun – was selbst für spannende neue Opern nicht so einfach ist – in Neustrelitz nachgespielt. Weitere Inszenierungen sind geplant, deutet Behle in einem Interview an. Keine schlechte Bilanz für ein Exponat einer für tot erklärten Gattung!



Das Landestheater Neustrelitz, ein Bau von Max Littmann aus den zwanziger Jahren. (Foto: Werner Häußner)

Also ab ins beschauliche Neustrelitz, das sein Herzogsschloss kurz vor Kriegsende durch einen Brand verloren, aber im Stadtbild klassizistische Eleganz bewahrt hat. Der Zuschauerraum ist gut besetzt. Im Graben lässt die Neubrandenburger Philharmonie unter Dirigent Daniel Klein ruhige, tiefe Streicherklänge gären, aber die Ouvertüre beginnt schnell zu schäumen. Marsch, Walzer, Galopp, beschwipste Tanzrhythmen, dazwischen perlt die Kohlensäure der Chromatik: Daniel Behle blättert schon mal auf, was im Lauf der kommenden zweidreiviertel Stunden musikalisch zu erwarten ist. Angst vor der Melodie hat er in seiner Operette nicht. Und Daniel Klein – ausgebildet an der Folkwang Hochschule in Essen und als Gastkorrepetitor auch mal am Aalto-Theater, in Gelsenkirchen und Hagen gewesen – nimmt diesen kunterbunten Stilmix nicht zu grell, sondern mit gebotener Dosierung und bedachtem Esprit. In der Musik wie beim Bier verhindert zu viel Schaum nämlich den Genuss.

**Biergeister in der Wolfsbucht**

Und so zieht sich das Thema „Bier“ wie ein goldener Fluss durch die Operette: Bierbrauer Horst Flens aus Ölsum – stimmgewaltig vorgestellt von Ryszard Kalus – gewinnt seit Jahren den regionalen Brauwettbewerb, den das brauende Paar Letty und Max Fisch aus Meersum gerne einmal für sich entscheiden würde. Aber wie? Ein bierkundiger Mönch und seltsame, an singende Bierkrüge erinnernde bayerische Biergeister kommen den beiden entgegen: Mit Hilfe des im protestantischen Norden auf Sündenforschungsreise weilenden Klosterbruders Theophil (Sebastian Naglatzki) und eines geheimnisvollen Rezepts aus dem Kloster Santo Demento brauen sie bei Vollmond in der Wolfsbucht – der Name ist kein Zufall – ein Freibier. Es schmeckt und versiegt obendrein nie. Heiß! Nach operettenüblichen Verwicklungen ist der Sieg der ihrige, am Ende tritt noch Mutter Cerevisia (schaumbekrönt: So Yeon Yang) auf und fordert alle zu „Maßhalten“ auf – oder ist doch eher das Maß Halten gemeint?



Der Mönch und die Brauersleute.  
(Foto: Theresa Lange)

Daniel Behle hat diesen Bierkrieg durch diverse Nebenhandlungen und -figuren teils unterhaltsam, manchmal aber

auch etwas zähflüssig auf abendfüllende Länge gebracht und dazu viel Musik erfunden, deren melodische Stammwurzeln zu wohligen Genuss durchaus ausreicht. Wie es sich gehört, wird das Orchester nicht unterfordert: Die operettenseligen Rhythmen reihen sich mitunter recht schräg aneinander und Dirigent Klein darf schwungvoll und reaktionsschnell das Ruder herumreißen.

Unbekümmert mischt die Musik bajuwarisch tubasattes Humm-ta-ta mit Ragtime-Schwung aus dem klassischen Musical, fordernde lehareske Operettentenor-Kantilenen mit dem Harmoniegesang aus dem Madrigal. Tänzerische Energie und gleißende Lichtbögen, die von Richard Strauss gespannt sein könnten, verbinden sich mit Korngold'scher Harmoniensüße. Schmeichelmelodik und schmissige Mitsing-Schlager treffen ein bisschen Paul-Abraham-Wehmut, wenn Andrés Felipe Orozco in der Buffo-Partie des Ischias der Freundschaft zu seinem Wanderschafts-Kumpel Klaus nachtrauert. Das ist einer der wenigen Momente des Stücks, der dem Sentiment der Operette zu seinem Recht verhilft.

### **Wagner dient für Wortwitz**

Man hätte sich mehr solcher Momente gewünscht, denn sie hätten den Figuren emotionale Tiefe geben können, die sich in den eher angerissenen als ausgespielten Liebeshändeln nicht einstellt. Wagner dient willig für Wortwitz: Dass die quirlige Senta (auch stimmlich prickelnd, Laura Scherwitzl) sich von ihrem Holländer Bernd (Robert Merwald, sportlich orangefarben) trennt, weil der die See, sie aber die Berge liebt, sorgt kaum für Drama. Und dass sich mit dem Wanderer Klaus prompt ein Operettentenor-Liebeskandidat findet, hat erst in einem fulminanten Duett gegen Ende des dritten Akts musikalische Folgen. Man spürt, dass hier ein Tenor komponiert: Behle gönnt seinem Kollegen die schönsten melodischen Exaltationen. Ein Richard Tauber wäre glücklich damit gewesen, für Bernd Könnens sind sie respektabel bewältigte Herausforderungen.



Frisch ans Werk! Einer der Juroren verkostet das Bier.  
(Foto: Theresa Lange)

Dazwischen streut Behle Szenen ein, die peripher bleiben und weder Handlung noch Figuren entscheidend weiterführen. So etwa eine für den unglücklichen Meersumer Brauer Max Fisch (Julian Younjin Kim). Dessen Frau Letty hat „schlechte Träume“ wie Klytämnestra und darf eine Ballade von einem geisterhaften Holländer mit Wohnwagen singen, was Anna Matrenina mit Lust am satten Mezzoklang bravourös absolviert. In diesen Szenen zeigt sich, warum die alten Operettenkomponisten wohlbedacht auf geschlossene Nummern gesetzt haben: Behles überquellende melodische Erfindung wäre formal kanalisiert weit wirkungsvoller als in den schnell verrauschenden offenen Episoden. Eine Disziplin, die vielleicht heute als einengend empfunden wird, aber auch dem Libretto von Behle und Alain Claude Sulzer gut getan hätte. Dass darin der Wortwitz eine tragende Rolle spielt, sorgt für heitere Anspielungen („Di quella Biera“ singt einer der Juroren des Wettbewerbs), trägt aber nicht über längere Abschnitte hinweg.

Mag sein, dass auch die kärgliche Ausstattung Sisse Gerd

Jørgensens dazu beigetragen hat, dass die Szenen mit Chor und Tanzpaaren der Deutschen Tanzkompanie für eine zündende Operetteninszenierung nur blasse Blasen statt kräftigen Schaum bilden können. In der routiniert aufgestellten Regie von Rolf Heim wäre noch Luft nach oben. Doch der Abend in Neustrelitz hat ein deutliches Plädoyer für die Operette abgegeben: Tot ist die alte Dame noch lange nicht, und wer sie liebt, dem wendet sie ihr jugendfrisches Strahlen zu.

**Info:** Landestheater Neustrelitz, [www.tog.de](http://www.tog.de)

---

# Hier gilt's nicht nur der Kunst: In Bayreuth präsentiert Barrie Kosky mit den „Meistersingern“ souveränes Deutungs-Theater

geschrieben von Werner Häußner | 8. Mai 2023



Die Meistersinger in Wahnfried. Szene aus dem ersten Aufzug der

Neuinszenierung von Barrie Kosky. Foto: Enrico Nawrath

**Hier gilt's der Kunst allein: Was Siegfried Wagner nach den nationalbegeisterten Kundgebungen bei der Premiere der „Meistersinger von Nürnberg“ 1924 an die Türen des Bayreuther Festspielhauses schreiben ließ, was Wieland und Wolfgang Wagner 1951 zum Aushang brachten, um in „Neu-Bayreuth“ politische Diskussionen zu unterbinden, das könnte auch über dem letzten Bild von Barrie Koskys [Bayreuther](#) Neuinszenierung der „Meistersinger“ stehen.**

Soeben hatte noch Hans Sachs – allein und dem Publikum zugewandt – die deutsche, echte, wahre Kunst gepriesen, die auch den politischen Zerfall überstehen würde. Da öffnet sich die Bühne nach hinten, ein Orchester fährt herein und Sachs dirigiert im Samtjackett und Barett Richard Wagners mit ausladenden Bewegungen den emphatischen Schluss.

Gilt's also nur der Kunst? Ein verzweifelt affirmatives Plädoyer nach sechs Stunden lustvoll ausgespielten Beziehungs-Theaters, in dem es, ja sicher, um die Musik, doch mindestens ebenso um Biografisches, Politisches, Geschichtliches ging? Mag sein, dass die großartige Musik Richard Wagners alles heil macht, Dass sie über 155 Jahre Rezeptionsgeschichte triumphiert, die von frühen (jüdischen) Protesten gegen die Beckmesser-Figur über den Missbrauch als Festoper im Dritten Reich bis hin zur radikalen Zuspitzung zum Diskurs über die Kunst durch Katharina Wagner in Bayreuth 2007 reicht. Kosky lässt den Chor in schwarzem Orchesterdress die Instrumente bearbeiten – und lesen kann man daraus ein Bekenntnis oder eine Parodie.

**Von Wahnfried bis zum Nürnberger Prozess**



Die frisch renovierte  
Fassade des  
Festspielhauses. Foto:  
Werner Häußner

Von wegen Kunst allein also. Was schon im zweiten Akt der „Meistersinger“ aus dem Munde Eva Pogners nicht so recht zutrifft, stimmt ebenso wenig 1924 oder 1951 oder 2017. Ähnlich wie Stefan Herheim in seinem genialen Bayreuther „Parsifal“ zieht Kosky das Panorama weit, bezieht die Wirkung mit ein: Die Ouvertüre richtet den Blick in den von Rebecca Ringst detailreich nachempfundenen Salon der Villa Wahnfried, Ort einer der berühmtesten privaten Performances eigener Werke, die Richard Wagner so liebte. Er selbst ist gleich mehrfach anwesend, als Stolzing, Sachs, David. Schwarz und streng schreitet Cosima, migränebewehrt, durch die Reihen, nimmt am Kaffeetisch Platz. Schwiegervater Franz Liszts weiße Haare wehen nicht lange am Flügel: Der zappelig-quirlige Wagner, der zuvor Seidenwäsche und Schuhe ausgepackt hat, schubst ihn weg, greift selbst in die Tasten, demonstriert dem Dirigenten Hermann Levi, wie er seine Musik gespielt haben will. Selbst die Neufundländer Wagners haben ihren Platz: Zu Beginn führt er die schwarzen Hunde Gassi.

Doch die witzige, mit virtuoser Hand inszenierte Geschichte bekommt den ersten schalen Riss, als der deutsche Choral „Da

zu dir der Heiland kam“ einsetzt. Hermann Levi, der jüdische Münchner Generalmusikdirektor und Uraufführungs-Dirigent des „Parsifal“, in die Rolle des Beckmesser gedrängt, wird zum Niederknien genötigt: Beginn einer Demontage, für die Kosky im Lauf des Abends bedrängende, irritierende, auch plakative Bilder finden wird.

Zunächst aber bevölkern die Meister in den prächtigen Renaissancekostümen Klaus Bruns' den Wahnfried-Salon. Die Merkerei wird aus Portraitbildern des jungen Wagner und Cosimas gebaut, die souverän gestalteten personenreichen Szenen sind komödiantisch überzogen und stets auf dem Punkt – Barrie Koskys operettengeschulte Hand versteht es, Pointen treffsicher zu setzen. Überraschend rückt der Tumult am Ende des ersten Akts in die Ferne: Wahnfried fährt nach hinten, der Raum schließt sich, und Hans Sachs, alias Richard Wagner, steht im Zeugenstand eines Gerichtssaals. Im letzten Licht – Franck Evin ist ein Meister der bedeutungsvollen Beleuchtung – erkennen wir: Es ist der Saal der Nürnberger Prozesse, an der Wand die Fahnen der vier Siegermächte.

Die Vertäfelung rahmt auch im zweiten Aufzug die Spielfläche. Gras sprießt überall – eine sinnreiche Anspielung – und die efeubewachsene Zeugenschanke wird zur Liebeslaube Stolzings und Evas. Die Wagner-Entourage picknickt, die Gewandungen mutieren ins Volkstümliche, Handwerkliche, Altdeutsche. Den Fliedermonolog und das Gespräch mit David setzt Kosky mit sensiblem Blick auf die menschlich berührenden Tiefen in Szene, aber der spannungsvolle Dialog zwischen Hans Sachs und Eva will mit seinen hintergründigen Anspielungen nicht so recht in die Gänge kommen: Koskys Interesse gilt nicht der werkimmanenten Psychologie der Personen.



Beckmesser (Johannes Martin Kränzle) in der Prügelszene am Ende des zweiten Aufzugs.  
Foto: Enrico Nawrath

Die Prügelszene rückt er in deutliche Nähe eines Pogroms – nicht naturalistisch durchgestaltet, sondern hochsymbolisch aufgeladen: Beckmesser wird ein gewaltiger Kopf aufgesetzt, der an die verzerrten Juden-Darstellungen antisemitischer Zeichnungen erinnert; parallel dazu bläht sich riesig und geisterhaft eine „Stürmer“-Judenkarikatur bühnenhoch auf. Sie richtet den giftigen Blick ins Publikum, bis sie zu den letzten Versen des Nachtwächters in sich zusammensinkt und nur noch die Kippa mit dem Davidsstern sichtbar bleibt.

Ein plakatives Bild – aber auch ein Hinweis darauf, was aus dem Antisemitismus Wagners erwachsen ist. Koskys Regie stellt jedoch, gegen den ersten Eindruck solcher starker Bühnensignale, keine vordergründigen Bezüge her. Er gibt sich auch nicht, wie derzeit der Castorf-Ring in Bayreuth, der frei schweifenden Assoziation hin. Er hat den „Meistersingern“ nichts übergestülpt, sondern entwickelt jeden Zug seiner Deutung aus dem Stück, aus Wagners Gedankenwelt und aus dem ideologischen Umfeld, das vom unkritisch bewundernden Wagnerianismus eben bis hin zur Wagner-Rezeption Hitlers und des Dritten Reiches führt.

### **Wagners verquere Theorien in der Konkretion einer Bühnenfigur**

Inwieweit Beckmesser als Juden-Karikatur aufgefasst werden

kann, ist ein bis heute umstrittenes Thema. Wer Wagners Hetzschrift [„Das Judenthum in der Musik“](#) liest, kommt jedoch nicht umhin, in Beckmesser Wagners verquere Theorien in der Konkretion einer Bühnenfigur wiederzuentdecken: „Der Jude“, der „an sich unfähig ist ... sich uns künstlerisch kundzugeben“, der in Musik redet, ohne etwas Wirkliches zu sagen, der nur wie Papageien nachplappert „ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung“ – ist das nicht Beckmesser, der sich eines Lieds von Hans Sachs bemächtigt, es entstellt und verständnislos vorträgt? Hitler sagt es unverblümt und in offenbar direktem Bezug auf Wagner: „Was (das Judentum) auf dem Gebiete der Kunst leistet, ist entweder Verbalhornisierung oder geistiger Diebstahl.“

Alles, was Wagner diffamiert hat, findet sich bei Beckmesser wieder – und insofern ist Kosky, wenn er den demontierten Merker bis in die karikierend zappelnden Bewegungen des letzten Akts hinein als erniedrigte Person kennzeichnet, jenseits aller philologischen Debatten auf der Spur des authentischen Wagner. Wenn er im dritten Akt das Renaissancevolk über die Bänke des Nürnberger Schwurgerichtssaals fegen und die Fahnen schwingen lässt, hebt er freilich die plakative Eindeutigkeit auf: Er schlägt den Bogen aus dem historischen spätmittelalterlichen Nürnberg, das seine Judengemeinde ausgerottet hat, über das idealisierte Alt-Nürnberg Wagners in die Villa Wahnfried als Chiffre für einen Ort, an dem sich Glanz und Elend des 19. Jahrhunderts verdichten. Und er markiert mit dem szenisch-räumlichen Bezug zu den Nürnberger Prozessen den Horizont, in dem die Geschichte zu lesen ist.



Michael Volle als Hans Sachs  
im Dritten Akt. Foto: Enrico  
Nawrath

Gälte es nur der Kunst, wie es noch Wolfgang Wagner in seinen letzten, unübertrefflich biederem Bayreuther „Meistersingern“ nahegelegt hat, wäre Richard Wagner verharmlost, die Geschichte negiert und die Bedeutung von Musik um einen wesentlichen Aspekt beschnitten. Barrie Kosky hat mit Bewusstsein um die Probleme, mit virtuosem Regie-Handwerk und nicht zuletzt mit einem Seitenblick auf die ursprüngliche Intention der „Meistersinger“ als einer „komischen Oper“ ein Beispiel souverän konzipierten Deutungs-Theaters geschaffen, das allen Brüchen und Fragen zum Trotz in sich konsistent eine sinnlich erfassbare Position zu den „Meistersingern von Nürnberg“ entwickelt, die dem Anspruch des Stücks und dem Anspruch Bayreuths, wie mit Wagners Werk umzugehen sei, Genüge tut.

### **Kein Blech-Pathos aus dem Orchestergraben**

Wenn Oper als Gesamtkunstwerk und als Beitrag zu einem philosophischen Diskurs aufgefasst wird, steht die Musik oft in Gefahr, in der Kritik an die zweite Stelle abzurücken. Dem muss ausdrücklich widersprochen werden – und die Bayreuther Neuproduktion dieses Jahres macht es einem leicht. Mit Philippe Jordan, dessen Berufung zum Musikdirektor der Wiener Staatsoper ab 2020 zur zweiten „Meistersinger“-Vorstellung bekannt gegeben wurde, gab es auch aus dem Orchestergraben einen neuen Ton: Das Blech-Pathos war ausgetrieben, der dicke

Saft der Streicher ausgepresst. Die Ouvertüre hat darob nichts an Auftritts-Majestät verloren, aber Jordan entwickelt den Ton mit lichter Leichtigkeit, lässt die Phrasen elegant schweben, achtet vielleicht ein wenig zu unentschieden darauf, die verästelte Kontrapunktik darzustellen, trifft aber die sprühend lebendige Beweglichkeit zumal des ersten Aktes mit Bravour.

Präzise ausgehörte Finali, leise lyrische Nachdenklichkeit in den Monologen des Sachs, ein mit Wehmut in eingedunkelte Farben getauchtes Vorspiel zum dritten Akt sprechen für die Bewusstheit, mit der Jordan sich der großen inneren Linie der Musik widmet, wie wenig er sich von der nötigen und erfolgreichen Detailarbeit ablenken lässt, den großen Entwicklungsbogen und die Kongruenz zum szenischen Geschehen im Blick zu halten. Noch selten hat man einen Chor wie den Festspielchor Eberhard Friedrichs so spielfreudig erlebt und dabei so präzise, so schattierungsreich, so sorgfältig im Wort-Musik-Verhältnis zu hören bekommen. Die Festwiese war, weggerückt vom Schaustück mit Pracht und „Wach' auf“-Prunk, ein leicht genommenes, von Witz durchtränktes Kabinettstück. Szenisch den Bezug zum ersten Aufzug nicht verhehlend, vollbrachte der Chor auch eine Meisterleistung differenziert ausgedeuteter Sprache, von unbeschwert jubelnd bis böse zischend.

Nicht häufig in den letzten Dekaden war ein so gleichmäßig niveauvolles Ensemble zu erleben: Allen voran Michael Volle als nicht brüchfreier, aber in jedem Moment wort- und klangsouveräner Sachs und Johannes Martin Kränzle als Beckmesser, der zwischen komödiantischer Übertreibung und tiefster Erniedrigung stets szenisch wie stimmlich glaubwürdig bleibt und ein zutiefst bewegendes Menschenportrait gestaltet. Luxuriös besetzt sind der Veit Pogner mit dem in diesem Fach inzwischen führenden Bass Günther Groissböck und der Nachtwächter mit dem herrlich sonoren Karl-Heinz Lehner.

Daniel Behle kehrt mit leuchtendem, nur an wenigen Stellen

verunsichertem Tenor die oft peinliche ausgestellte Naivität des Lehrbuben David um in jugendliche Nachdenklichkeit. Mit Klaus Florian Vogt steht in Bayreuth der derzeit wohl beste Stolzing auf der Bühne – auch wenn der zaghafte Umgang mit der Stütze gerade in den schwärmerischen Legati seiner Partie die gleichmäßige Tonbildung beeinträchtigt. Mit dem Tonansatz hat auch Anne Schwanewilms als Eva ihre liebe Not; der dritte Akt gelingt ihr besser als die verengten Dialoge im zweiten. Auf eine jugendlich-frische Eva mit frei strömender Stimme wird man wohl noch warten müssen. Wiebke Lehmkuhl setzt ihren üppigen Mezzo als Magdalena mit viel Lust an spielerischer Nuancierung ein. Bayreuths Festspiel-Premiere bietet allerbestes Theater, geistig durchdrungen und anregend, szenisch wie musikalisch auf einem Niveau, das den Begriff der „Festspiele“ überragend mit Leben füllt.

---

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

geschrieben von Werner Häußner | 8. Mai 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 Feinheiten 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.**