

Abschied ohne Nostalgie: Waltraud Meier hat die Opernbühne verlassen

geschrieben von Werner Häußner | 22. Oktober 2023



Waltraud Meier auf der Bühne der Berliner Lindenoper. Die große Künstlerin hat ihre Karriere beendet. (Foto: Jakob Tillmann)

Eine der prägenden Künstlerinnen der Opernbühne der letzten Jahrzehnte hat Abschied genommen: In Berlin sang Waltraud Meier zum letzten Mal die Klytämnestra in Richard Strauss' „Elektra“. Werner Häußner kennt die Sängerin seit ihrem Debüt in Würzburg 1976 und lässt Stationen einer Karriere Revue passieren, die von 1980 bis 1983 auch nach Dortmund führte. Dort sang Meier erstmals die Kundry in Wagners „Parsifal“. Eine Rolle, die ihr 1983 den Durchbruch in Bayreuth bescherte.

Was soll man zum Bühnenabschied einer Sängerin schreiben, über

die in den 47 Jahren ihrer Karriere wohl alles schon in Zeilen gefasst wurde, was öffentlich zu sagen ist? Wozu den [Lebenslauf](#) rekapitulieren, der überall nachzulesen ist; wozu das umfangreiche Repertoire aufzählen, das nun eh der Vergangenheit angehört?

Oder sollte man die Stimme von Waltraud Meier preisen, die am Freitag, 20. Oktober 2023, in der Berliner Staatsoper unter den Linden zum letzten Mal in einem Theater erklingen ist? Sollte noch einmal das „Bühnentier“ in den Vordergrund treten, das um 20.44 Uhr, nach langem herzlichem Beifall raschen Schrittes von der offenen Szene eilt, die Richard Peduzzi einst für Patrice Chéreaus „Elektra“ gebaut hat und die nun abgespielt ist?

„Tschüss“ für ein wunderbares Publikum



Waltraud Meier hat beklagt, dass heutzutage keine Blumen mehr geworfen werden. Bei ihrem Abschied in Berlin war das anders. (Foto: Jakob Tillmann)

Berlin erlebte den Bühnenabschied einer Sängerin, die mehr ist

als eine verkörperte Stimme, die als „Jahrhundertsängerin“ bewundert, als „Callas der Jetzt-Zeit“ gerühmt wurde. Alle Rekapitulationen oder Lobeshymnen klingen in einer solchen Situation wie ein Nachruf, und den hätte Waltraud Meier noch lange nicht verdient und hoffentlich noch viel länger nicht nötig. Von ihrem „wunderbaren treuen Publikum“ verabschiedet sich mit einem fast schüchtern klingendem „Tschüss“ eine entschlossene Frau, bereit, das Leben nach dem Bühnendasein anzupacken und zu genießen. Wehmut? Wenn, ist er tapfer verborgen. Nostalgie oder gar Tränen? Das sind Waltraud Meiers Sachen nicht.

In Interviews hat sie deutlich gemacht: Es wird keine Rückkehr mehr geben, Altersrollen sind ausgeschlossen, und das Leben geht auch ohne Klytämnestra, Kundry, Waltraute oder Isolde weiter. Waltraud Meier hat musikalisch gesagt, was sie zu sagen hatte, jetzt ist Schluss. So kontrolliert, so entschieden und klar kennt man die Fränkin, die 1976 am Stadttheater Würzburg als Lola in Mascagnis „Cavalleria rusticana“ ihre Bühnenkarriere begann. Da hatte sie die Szene noch nicht betreten und war schon nach Mannheim wegengagierte.



Zum letzten Mal Klytämnestra in „Elektra“ von Richard Strauss, u. a. mit Ricarda Merbeth (Elektra) und Vida Miknevičiūtė (Chrysothemis). Dirigiert hat den Abschiedsabend Markus Poschner anstelle des ursprünglich vorgesehenen Daniel Barenboim, der leider nicht anwesend sein konnte. Waltraud Meier bedankte sich mit warmen Worten bei ihrem „Lebensdirigenten“: „Ich habe den ganzen Abend an ihn gedacht und er bleibt in meinem Herzen“. (Foto: Jakob Tillmann)

Was bleibt also noch übrig? Vielleicht ein paar persönliche Erinnerungen an die Anfänge von Waltraud Meiers Laufbahn, ein paar Eindrücke von Stationen dieses beinahe halben Jahrhunderts, in dem sich auch die Welt der Oper neuen Zeiten angepasst hat. Welcher Intendant würde heute eine zwanzigjährige Romanistikstudentin verpflichten, die keine „ordentliche“ Hochschulausbildung absolviert hat, beim Chordirektor des Hauses (damals war das Anton Theisen) Unterricht bekam und ansonsten „nur“ von unbändiger Lust am Singen angetrieben war? Wo fände sich noch ein Ensemble wie die Bühnenfamilie in Würzburg, die dieses Küken aufnimmt und mitträgt? Welcher Regisseur hätte noch die Geduld, mit einer unerfahrenen, aber selbstbewussten jungen Frau kleine Rollen sorgfältig einzustudieren? Aus Würzburg kann Waltraud Meier köstliche Anekdoten erzählen – sympathische Reminiszenzen an ein Theater, das es heute so wohl kaum mehr gibt.

Angeschwipst die Treppe runter

Die Lola habe ich von ihr gesehen und gehört, kann mich aber eher an die fulminante Gertraud Halasz-Kiefel erinnern, die Santuzza des Abends. Genauer steht mir die Rolle der Berta vor Augen, deren hübsche melodische Arie Waltraud Meier im Würzburger „Barbier von Sevilla“ singen durfte. Regisseur Wolfram Dehmel wollte sie als angeschwipstes, gar nicht so ältliches Fräulein eine Treppe hinuntertänzeln lassen, und in solchen Szenen zeigte sich ihre rasche Auffassungsgabe und

ihre Bewegungsfreude. „Ich bin eigentlich ein Bewegungsmensch. Mein Ausdruck kommt nicht nur über die Stimme, sondern auch über den Körper, die Bewegung“, sagt sie in einem Interview.

Das war in Würzburg schon zu erkennen: Ihre Muse in „Hoffmanns Erzählungen“ und die Concepcion in Ravels „Die spanische Stunde“ profitierten nicht nur vom jugendlich frischen, warmen, dunkel-sinnlichen Klang ihres Mezzosoprans, sondern auch von diesem Geschick, eine Person mit dem Körper zu formen. Waltraud Meier stand auch in diesen Jahren nie einfach herum; sie hatte selbst dem provinziellsten Stückerinrichter etwas anzubieten.

„Lebensfreude, Lebensenergie, Lebenslust will sich manifestieren durch Stimme. Wo das Wort nicht ausreicht, da geht die Emotion in Gesang über.“
(Waltraud Meier)

Die Stimme: Erinnerungen, die ein halbes Jahrhundert alt sind, drohen zu verblassen oder verklärter zu schimmern, als sie in der Routine-Wirklichkeit der Zeiten tatsächlich waren. Waltraud Meier sang 1976 in einer bemerkenswert atmosphärischen Inszenierung von Manfred W. von Wildemann die Alisa in „Lucia di Lammermoor“. Einer der beteiligten Sänger hatte sich einen Mitschnitt angefertigt, auf dem auch der noch nicht erstrahlte künftige Star zu hören ist.



Waltraud Meier. (Foto: Nomi Baumgartl)

Das Dokument bestätigt: Bei aller Entwicklung, die Waltraud Meier vor allem in ihren „Galeerenjahren“ in Mannheim und Dortmund durchmachte und für die sie immer wieder den Dirigenten Hans Wallat erwähnte: Die Stimme von damals ist in ihrer Klarheit und in ihrem sinnlich-individuellen Timbre unzweifelhaft identifizierbar. Der Keim des Erfolgs spross damals schon ins schummrige Licht eines stilisierten schottischen Friedhofs, mit dem Wildemann in der „Provinz“ die Oper Donizettis ernst genommen und aus der Rolle des „Primadonnenvehikels“ erlöst hat, als die sie in den siebziger Jahren an den Staatstheatern noch zelebriert wurde.

Wort und Klang durchdringen sich

Für den Belcanto hat sich Waltraud Meier in den kommenden Jahren nicht besonders interessiert. Die artifizielle Kunst des Singens, so sehr sie auch Seelenströme offenbaren kann, blieb ihr fremd. Klar, die großen Verdi-Partien, die Azucena, die Amneris, die Eboli waren von ihr zu hören – und manchmal bedauerte sie, auf Wagner festgelegt und für Verdi nicht gefragt zu werden. Aber ihre Domäne lag woanders. Nicht umsonst bestimmte Richard Wagner einen großen Teil ihres Bühnenlebens. Das „Gesamtkunstwerk“ hatte sie gepackt.

Mit Regisseuren wie dem von ihr unendlich geschätzten Patrice Chéreau, mit Dirigenten wie dem seit Jahrzehnten mit ihr verbundenen Daniel Barenboim („mein Lebensmensch“) konnte sie Musik, Wort und Szene mit der Intensität durchdringen, die für sie Voraussetzung einer gelingenden, glaubwürdigen, fundierten Interpretation ist. Das war in ihrer letzten Rolle in Berlin noch einmal deutlich zu spüren: Der Moment, in dem Klytämnestra auf extra ausgelegtem rotem Teppich aus dem Palast eilt und Ricarda Merbeth als Elektra fixiert, reißt in den wenigen Sekunden einer stummen Konfrontation dieses verdorbene Mutter-Tochter-Verhältnis auf. Und das Erschlaffen der anfangs so beherrschten Königin – „Götter ... warum verwüstet ihr mich so“ – ist das erste Signal, dass diese Frau nur mit „furchtbarer Anstrengung“ Haltung bewahren kann.

„Was die Wahrheit ist, das bringt kein Mensch heraus“ singt Waltraud Meier mit der ihr eigenen Gabe, Wort und Klang zu Ausdruck zu verschmelzen. Hier ist sie, die Größe einer Sängerin, die über die schönen Töne hinaus in die Tiefe des Gesungenen dringt. Joachim Kaisers Wort von der „Callas“ wirkt in solchen Momenten zutreffend: Waltraud Meier ist nicht zum Scherzen aufgelegt, wenn es darum geht, eine glaubwürdige Figur zu erschaffen. Da arbeitete sie so hart und beharrlich wie Maria Callas. Der Scherz kommt später, in den Anekdoten, in den witzig absurden Momenten, die sich ereignen, weil auf der Bühne eben auch „nur“ Menschen arbeiten. Aber: Was die Wahrheit einer Rolle ist, das herauszubringen, war ihr Ziel.

Mit Lorient ins komische Genre

In einem der hoffentlich nächsten Gespräche werde ich ihr die Frage stellen, welches Verhältnis sie eigentlich zur „lustigen Person“ auf der Bühne hat. Komische Rollen? Ihr [Repertoireverzeichnis](#) auf ihrer Webseite verzeichnet keine einzige. Wie gut hätte man sich vorstellen können, in Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“ oder als Lady Billows in Britten's „Albert Herring“ ganz andere Seiten als die Wagner'sche Schwere an Waltraud Meier zu entdecken. Aber das hat sie ihrem Publikum – soweit ich mich erinnere – nur einmal wirklich von Herzen gegönnt: als Vicco von Bülow, der im November 100 Jahre alt werden würde, in Stuttgart Friedrich von Flotows „Martha“ als feine erotisch-ironische Petitesse inszeniert hat. Da war sie, Lorient zuliebe, mit allem Spielwitz dabei.

„Das hier ist das Ende einer Ära“, sagte ein Besucher der Lindenoper beim Rausgehen im Foyer. Das stimmt, weil mit Waltraud Meier eine prägende Bühnenkünstlerin der letzten 40 Jahre ihre Karriere beendet hat. Aber es stimmt auch nicht: Das Pathos, das im Begriff der „Ära“ steckt, wollte sich nicht einstellen, weil der Abschied die unverkennbar frischen Züge eines Aufbruchs trägt. Ein Aufbruch in einen neuen Abschnitt des Lebens. „Io me ne vado“, singt Lola leichtherzig bei ihrem

Abgang in „Cavalleria rusticana“.

Auch Waltraud Meier hat nun die Bühne verlassen – und wie sie immer wieder beteuerte, nicht mit Herzensschwere. So wünschen wir der wunderbaren, einzigartigen Künstlerin dankbar auch für die kommenden Jahre die Leichtigkeit des Herzens und die Lebensfreude und Lebenslust, aus der heraus sie ihr Publikum 47 Jahre lang mit ihrer Stimme, ihrer Kunst und ihrem Wesen beschenkt hat.

Das Trauma des Kindes: David Bösch inszeniert in Essen „Elektra“ von Richard Strauss

geschrieben von Anke Demirsoy | 22. Oktober 2023



Von den Gegenständen ihrer Kindheit umgeben, sinnt Elektra (Rebecca Teem) auf Rache (Foto: Matthias Jung)

Blut überall. Es klebt am Boden, es haftet an den Wänden, es besudelt alle, die zu tun haben mit diesem Schlachthof von einem Königshaus. An der Wand eine weiß leuchtende Inschrift,

wie im Wahn herausgekratzt aus den rotbraun geronnenen Schichten. „Mama, wo ist Papa?“, steht da, kurioserweise auf Englisch. Denn wir befinden uns im Palast der Klytämnestra und des Aegisth, jenes ehebrecherischen Paares, das den rechtmäßigen König Agamemnon hinterrücks erschlug.

Hier haust Elektra, Tochter Klytämnestras, Protagonistin aus der gleichnamigen Oper von Richard Strauss: traumatisiert, halb verwildert, erfüllt von der Gier nach Rache, aus der sie Lebenskraft saugt. Regisseur David Bösch zeigt sie uns im Essener Aalto-Theater als eine Frau, die nie erwachsen wurde. Gemäß den Erkenntnissen der Freud'schen Psychoanalyse, die dem Dichter und Strauss-Librettisten Hugo von Hofmannsthal vertraut waren, interpretiert Bösch die Tragödie als ein psycho-pathologisches Werk mit hysterischen Zügen.

In dieser Lesart bleibt Elektra in ihrer inneren Entwicklung stehen, seit sie den blutigen Mord an ihrem Vater mit ansehen musste. Bösch zeigt sie uns als kranke Frau, wehrloses Kind und gefährliche Psychopathin in einem. Sie liebkost Stofftiere, kratzt sich verlegen die Arme und sinnt tückisch auf Mord. Anders als ihre Schwester Chrysothemis, die sich nach einem normalen Leben in Freiheit sehnt, kennt Elektra keine Zukunft. All ihre Gedanken enden bei der Erfüllung ihres Rachewunsches.



Ungleiche Schwestern:
Elektra (Rebecca Teem, l.)
und Chrysothemis (Katrin

Kapplusch. Foto: Matthias Jung)

Das Konzept der Regie ist schlüssig und entspricht den bis zum Wahnwitz aufgepeitschten Emotionen. Das wirkmächtige Einheits-Bühnenbild von Patrick Bannwart und Maria Wolgast wird von Michael Bauer psychologisch einfühlsam ausgeleuchtet. Weniger glücklich wirkt die Personenführung. Fast alle Akteure agieren 110 Minuten lang gleich: Sie taumeln, greifen sich immerzu an den Kopf und raufen sich die Haare. Zwischendurch wird gerne mal an der Rampe gesungen.

Musikalisch erreicht diese Elektra-Produktion ein gutes Niveau, ohne überragend zu wirken. Die Amerikanerin Rebecca Teem, die in Essen bereits als Brünnhilde zu erleben war, wirft sich mit nachgerade animalischer Emphase in die Titelpartie hinein. Mag manche Pianostelle im Dialog mit Orest ihren Sopran auch in Verlegenheit bringen, so zeigt die Sängerin doch keine ernsthaften Intonationsprobleme und gibt Elektra eine Fülle von Nuancen mit. Sie kann hasserfüllt keifen, verführerisch schmeicheln, in tückischer Reserve lauern und sich bis zum wilden Aufschrei steigern. Katrin Kapplusch klingt als Chrysothemis monochromer, befeuert die Tragödie aber immer wieder durch Klänge haarsträubender Hysterie.



Für Klytämnestra (Doris Soffel, l.) nimmt das Gespräch mit ihrer Tochter

(Rebecca Teem) eine schlimme
Wendung (Foto: Matthias
Jung)

Kammersängerin Doris Soffel zelebriert die Klytämnestra als amoralische Zombie-Diva. Sie verlässt sich dabei auf die Erfahrung, die sie aus ihrer großen Karriere mitbringt, und wird für ihre enorme Bühnenpräsenz gefeiert, obgleich sie die Partie mit erheblichen stimmlichen Verformungen präsentiert. Almas Svilpa schlägt als Orest einen ernsten, angemessen düster grundierten Ton an.

Die Essener Philharmoniker haben ihre Strauss-Qualitäten seit der Ära Soltesz nicht verloren. Spannend wird dieser Abend durch die Vielzahl musikalischer Bezüge, die sie unter der Leitung von Tomáš Netopil aufdecken. Ohne die expressive Partitur zu glätten, klingen da plötzlich Arabella-Schmelz und Rosenkavalier-Romantik an. Dann wieder dringt dumpfes Brüten aus dem Orchestergraben, schauerliches Sausen und niederschmetternde Wucht.

Dass eine Untat nicht mit einer weiteren Untat aus der Welt geschafft werden kann, zeigt Bösch am Ende mit grausamer Konsequenz. Die Kinder des Agamemnon, sie sind verdammt: seien sie nun gerächt oder nicht.

Informationen:

<http://www.aalto-musiktheater.de/vorschau/premieren/elektra.htm>, Karten: 0201/ 8122 200).

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen).

Er ist der Menschheit müde – Dortmunder „Elektra“ endet im Weltschmerz des Tyrannen

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 22. Oktober 2023



Von rechts: Elektra (Caroline Hanke) sowie Bettina Lieder und Merle Wasmuth als Chor der Landmädchen. (Foto: Theater Dortmund/Birgit Hupfeld)

Schon Minuten, bevor das Licht im Saal erlischt, kann man auf der Bühne einer jungen Frau bei ihren Turnübungen zusehen. Verbissen trimmt sie ihren Körper mit Liegestützen, stemmt, dehnt und streckt sich und wirkt dabei mit ihrer Arbeitshose und den groben Schuhen wie eine Gefangene in ihrer Zelle, die sich fit macht für bessere Zeiten „draußen“. Die Frau ist Elektra, das Stück „nach Euripides“, das an diesem Abend im Dortmunder Schauspielhaus gegeben wird, heißt wie sie, und eine Wartende ist sie auch.

Elektra, zwangsverheiratet und verbannt, wartet auf ihren Bruder Orest. Die zugrundeliegende Story – Sophokles, Aischylos und Euripides haben sie in der Antike erzählt, eine Heerschar von Autoren der Neuzeit hat sie nacherzählt – kreist

um das Geschwisterpaar Elektra und Orest aus dem Geschlecht der Atriden, das Rache nehmen will an der ungetreuen Mutter Klytaimnestra, die den Vater ermorden ließ und seinen Mörder heiratete.

Elektra ist voller Rachsucht, doch als schwache Frau auf männliche Hilfe ihres Bruders Orest angewiesen. Orest hinwiederum ist reichlich unentschlossen. Doch die Rachemorde geschehen, und es wird nicht alles gut. Generationen von Pennälern und/oder Theatergängern durften sich bei Befassung mit diesem Stoff unter anderem fragen, ob offensichtliches, schweres Unrecht den Mord, in Sonderheit an eigener Verwandtschaft, rechtfertigen kann oder nicht.



Orest ist wieder da!
Elektras Umgebung in wüsten
Freudentänzen (Foto: Theater
Dortmund: Edi Szekely)

Der Text für Paolo Magellis Inszenierung stammt vom Dortmunder Dramaturgen Alexander Kerlin, umgangssprachlich kurz gehalten und gut verständlich und zumal dann, wenn der aus Bettina Lieder und Merle Wasmuth bestehende Zwei-Frauen-Chor seinen Senf dazugibt, oft auch ausgesprochen lustig.

Sparsam mit Elektra (Caroline Hanke), Klytaimnestra (Friederike Tiefenbacher) Orest (Peer Oscar Musinowski) Pylades (Carlos Lobo) und einem recht frei gestalteten „Henker/Bauer“ (Frank Genser) besetzt, ist dieses Stück

eigentlich ein Kammerstück, und es läßt sich auch so an, transportiert das ungeheuerliche Geschehen von einst und jetzt in manierlichen Dialogen.

Das heißt nicht, daß die Darstellerriege bewegungsarm auf der Bühne herumstünde und deklamierte; nein, Sportlichkeit wird den Mimen hier bis zur Schmerzgrenze abverlangt, wenn beispielsweise Peer Oscar Musinowski als Orest sich glücklich auf ein Feld von Bühnenschotter werfen und es gleich Dagobert Duck seine Geldspeicherschätze durchkraulen muß. Die griechische Heimaterde, die hier gemeint sein könnte und die dem Rückkehrer heilig ist, ist in der Dortmunder Bühnenwirklichkeit steinig und schmerzhaft.



Auf spitzem Schotter ist das Knien schmerzhaft. Elektra (Caroline Hanke) in existentiellen Nöten (Foto: Theater Dortmund/Edi Szekeley)

Wenn Elektras Entourage bei Orests Rückkehr ausflippt und säuft und tanzt bis zur Besinnungslosigkeit, wenn aus dem übermutigen Treiben ein bedrohlicher Veitstanz wird und die fröhlich in die Runde geworfenen Haß- und Schmähsnamen für Königin und König sich andererseits zu einer Art Kindernachmittagsunterhaltung verselbständigen, dann wohnt all dem geradezu unübersehbar der Keim des Scheiterns inne. Und

inszenatorischen Kunstgriffe wie diese wirken, wenn auch nicht eben erforderlich, so doch sinnhaft und intensivierend.

Gleichwohl ertappt man sich selbst in Betrachtung dieser Szenen bei der Vorstellung, alles in einer völlig schmucklosen, tunlichst schwarzen Kulisse ablaufen zu lassen, ohne jede Ablenkung, als in höchstem Maß konzentriertes, den Konflikt in den Mittelpunkt stellendes Sprechtheater. Dieser Wunsch bleibt unerfüllt, im Gegenteil: Um das Deutliche noch deutlicher zu machen, wird eine Live-Band unter Leitung von Paul Wallfisch aufgeboten, und über eine Leinwand über dem Bühnengeschehen laufen Videos (Mario Simon), die unter anderem Landschaften und Szenen aus glücklicheren Tagen des Atriden-Geschlechts zeigen.

Die Musiker machen ihre Sache fraglos sehr gut, Wallfischs Soundtrack ist einfühlsam und kongenial, passagenweise unerwartet leise und zart. Die ebenfalls zu preisenden Videos verharren oft in Betrachtungen karger Naturschönheit, zeigen Gräser und Landschaften, die indes eher im Revier als in Hellas gefunden worden sein dürften. Nur fragt sich, wo der Sinn von so viel erzählerischer Verdichtung liegen soll. Musikalisches und visuelles Zusatzangebot konkurrieren mit dem traditionellen Bühnenspiel um des Zuschauers Aufmerksamkeitsgunst, ohne daß der eine Weitung des Erfahrenen erführe. Kürzer gesagt: Weniger wäre mehr.



Carlos Lobo als
tyrannischer
Pylades (Foto:
Theater
Dortmund/Birgit
Hupfeld)

Die letzten gefühlt zwanzig Minuten dieses anderthalbstündigen Theaterabends gehören Orest-Begleiter Pylades, der dem ganzen ehrpusseligen Rache-Gemöhre der alten Griechen ein brutales Ende macht, indem er sich – wie er das schafft, bleibt etwas rätselhaft – zum blutrünstigen Tyrannen aufschwingt, der die anderen mit martialischen Kommandos traktiert und schließlich mit einem letzten Befehl Grabesruhe anordnet.

Offenbar mit grenzenloser Macht ausgestattet, denkt Pylades darüber nach, hundert, zweihundert Millionen Menschen zu ermorden. Ob er es aber tut, bleibt unklar. Vor allem nämlich ist er des menschlichen Machtgeschiebes, ja der Menschheit schlechthin, müde, läßt nur die Majestät der Natur und des Weltalls für sich gelten. Seine Suada ist lang, und man ist froh, wenn sie ihr Ende findet – obwohl Carlos Lobo immerhin die Synchronstimme von Javier Bardem ist.

Pylades' Überdruß mag verstanden werden als Reaktion auf das ewige Rachenehmen und Vergelten, das die Menschheitsgeschichte

bis heute prägt, unendliches Leid brachte und bringt. Statt sich den Kopf zu zerbrechen, wie man aus so einer vertrackten Elektra-und-Orest-Nummer rauskommt, könnte man es doch einfach auch ganz lassen. Einfach aufwachen. Einfach einen dicken Strich ziehen. Oder alles auslöschen. Das, in etwa, scheint die frustrierte Schlußbotschaft des berserkerhaften Herrn Pylades zu sein.

Mit dem honetten Kammerspiel ist es an diesem Abend also nichts geworden. Das Publikum aber zeigte sich begeistert.

Termine: 13.2., 28.2., 1.3., 12.3., 15.4, 24.4., 3.5.2015

<http://www.theaterdo.de/detail/event/elektra/>

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

geschrieben von Martin Schrahn | 22. Oktober 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 Rheinopernproduktion 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