

Die Heilige Stadt als Ziel der Sehnsucht: Giuseppe Verdis „Jérusalem“ in Bonn

geschrieben von Werner Häußner | 11. Februar 2016



Ein „Mann der Schmerzen“: Gaston (Sébastien Guèze), gedemütigt und an den Pranger gestellt. Foto: Thilo Beu

Noch vor Beginn der Oper erscheint sie: Jerusalem, die Heilige Stadt, die Stadt des Tempels und der zwölf Tore. Das Sehnsuchtsziel von Pilgern aus Judentum, Christentum und Islam, das Ziel des Eifers und der Gier von Kreuzfahrern, die Stadt der Konflikte, aber auch des friedlichen Miteinanders von Religionen. In der Inszenierung von Giuseppe Verdis äußerst selten gespielter Oper „Jérusalem“ in [Bonn](#) steht die mittelalterliche Zeichnung der Stadt aber für mehr als einen historischen Schauplatz: Regisseur Francisco Negrin meint das himmlische Jerusalem aus dem 21. Kapitel der Johannes-Offenbarung.

Kein irdisches Ziel also, das Paco Azorin auf den Vorhang seiner Bühne abbildet. Sondern – nach christlichem Verständnis – die Erfüllung der irdischen Pilgerschaft des Menschen

überhaupt. Der Ort, an dem Gott „alle Tränen abwischen“ wird, das Zentrum eines „neuen Himmels und einer neuen Erde“, die Stadt, in deren ewigem Licht auch die „Völker“ einhergehen werden. Der Weg dorthin, so legt es eine auf den Vorhang projizierte Linie nahe, führt durch Vorhölle, Fegfeuer und Hölle. Limbo, Purgatorio und Inferno – da lässt der Regisseur Dantes „Divina Commedia“ grüßen, offenbar eine andere Quelle seiner Inspiration.

Negrin widersteht der Versuchung, Verdi im Sinne eines Historiendramas zu lesen; er vermeidet auch vordergründige Aktualisierung: Es gibt weder Intifada noch Syrienkrieg. Sondern im Zentrum steht der Leidensweg eines jungen Liebespaares, Gaston und Hélène, vor dem gewaltigen epischen Hintergrund des ersten Kreuzzugs (1095 bis 1099), der mit der Eroberung Jerusalems endete.

Das entspricht der Konzeption Verdis. „Jérusalem“ ist seine erste Oper für Paris, eine 1847 uraufgeführte Überarbeitung der vier Jahre zuvor an der Mailänder Scala erschienenen „I Lombardi alla prima crociata“. Verdi hat die Musik stark verändert, den vielfältigeren Möglichkeiten des Pariser Orchesters angepasst und einige Teile völlig neu komponiert. Vor allem hat er die Akzente verschoben: In den „Lombarden“ steht der kriegerische Konflikt des Kreuzzugs stärker im Vordergrund, bildet die Taufe des (muslimischen) Oronte den Knotenpunkt der Dramaturgie.



Von der Erde durch
die Hölle zum
Himmel: Gaston
(Sébastien Guèze)
und Hélène (Anna
Princeva) in Verdis
„Jérusalem“ in
Bonn. Foto: Thilo
Beu

In „Jérusalem“ konzentrieren Verdi und seine Librettisten Alphonse Royer und Gustave Vaëz das Stück auf einen Konflikt im christlichen Lager; der Kreuzzug bildet einen historisch korrekt gestalteten Rahmen. Verdis Intention zeigt sich schon in der ersten Szene, in der er das Paar mit einem intimen, sensiblen Duett und einer Preghiera der Hélène einführt. Dieses „Ave Maria“ ist theologisch präzise angelegt: Es erweitert die individuelle Bitte an Maria („trockne meine Tränen“), verknüpft das Beten um persönliches Glück mit dem allgemeinen Wohl: „Mach, dass der Hass in diesen Mauern erlischt, ebenso wie meine Furcht“.

Durch Video-Projektionen in der Bühne (Joan Rodón, Emilio Valenzuela Alcaraz), einer abweisenden, dunkelgrauen, mit unregelmäßigen Öffnungen aufgebrochenen Betonröhre, weckt Negrin den Eindruck einer irrealen Raum-Zeit-Reise. An den

Gelenkstellen der Akte rasen Linien auf den Tunnelwänden auf den Zuschauer zu, entwickeln einen Sog in eine unendlich scheinende Ferne.

Der Flug durch die Sphären führt die Menschen in Verdis Oper zu den Orten ihrer Verhängnisse. Gaston, eines Mordversuchs angeklagt und verbannt, wird von den Kreuzfahrern erbarmungslos gedemütigt. Hélène fällt auf der Suche nach ihrem Geliebten dem Emir von Ramla in die Hände, dessen Frauen die schöne Fremde misshandeln. Und Roger, der seinen Nebenbuhler Gaston eines Mordes bezichtigt, zu dem er selbst angestiftet hat, verzehrt sich in Reue und asketischer Entbehrung.



Im Raum-Zeit-Tunnel zu den Stationen des Leidens: Das Bühnenbild Paco Azorins für Verdis „Jérusalem“ in Bonn.
Foto: Thilo Beu

Negrin hat also eher Zustände als konkrete Orte im Sinn, in die das Schicksal – oder theologisch schärfer: die an das Böse verfallene Welt – das schuldlose junge Paar treibt. Gastons Qualen rückt er immer wieder assoziativ in die Nähe der Passion Jesu: Am Ende des ersten Akts drängt die Menge den vermeintlich Schuldigen an eine Wand, an der er mit ausgebreiteten Armen wie ein Gekreuzigter haftet.

Im dritten Akt, als der päpstliche Legat Gaston erbarmungslos

demütigt, die Kreuzritter ihm die Insignien ritterlicher Ehre – Helm, Schild, Schwert – zerschlagen, steht er erhöht auf einem Podest wie auf einem Pranger: ein verachteter „Mann der Schmerzen“, eine aus dem Propheten Jesaja vertraute Beschreibung, die Händel in seinem „Messiah“ mit Bezug auf Jesus zitiert. Die Kreuzfahrer mit ihrer wilden Gier auf Hass, Blut und Tod, entfesseln vorher einen Karneval der Grausamkeit. Domenico Franchis Kostüme lassen an spätmittelalterliche Höllenszenen denken – wobei, wenn die Teufel und Dämonen zu konkret ausfallen, die Grenze zum alten Pappmaché-Theater gestreift wird.

Am Ende des Gangs von der Erde durch die Höll' zum Himmel wünscht sich der sterbende – vermeintliche – Brudermörder Roger, die Stadt des Herrn zu erblicken. Der Horizont öffnet sich, die Menschen schauen mit ihm ins Licht. Ein transzendierendes Bild: Liebe, Reue und Versöhnung haben sich den Weg zum leuchtenden „Jerusalem“ erkämpft.

Verharrend im Dunkel bleiben in der Lesart Negrins die Führer des Kreuzzugs, der Graf von Toulouse und der päpstliche Legat. Der Führer der mordlustigen, von christlicher Liebe und Barmherzigkeit unberührten Ritterhaufen erweist sich im dritten Akt auch als einer der verblendeten Väter Verdis. Der andere, ein „Vater im Geiste“, ist einer jener harten Priester, die bis in „Don Carlo“ und „Aida“ auftauchen; Vertreter einer herzlosen, juristisch gefassten Buchstabenreligion, die der antiklerikale Verdi so sehr hasste.

Hat der Regisseur also gezeigt, wie man Verdis „Jérusalem“ gleichnishaft und mit christlichem Subtext deuten kann, so hat Dirigent Will Humburg erschlossen, wie ernst Verdis vernachlässigte Werke zu nehmen sind. Denn die Musik dieser Oper, Verdis erster Arbeit für Paris, ist sorgfältig ausgeführt und mit Sinn für expressive instrumentale Details gestaltet. Verdi nahm die Ausdrucksmittel der grand opéra Aubers und Meyerbeers an, gab ihnen aber ein eigenes Gepräge.

Kritiken der Uraufführung sahen darin Schwächen; ihr Urteil setzte sich unglücklicherweise in der Literatur fort. So kam es erst 1995 zur österreichischen Erstaufführung von „Jérusalem“ in Wien. Und in Deutschland war die Bonner Inszenierung die erste szenische Aufführung dieser Oper in französischer Originalfassung! Andere Häuser, die sich einer „Verdi-Pflege“ rühmen, sollten besser schamvoll schweigen: Nicht einmal die Jubiläumsjahre 2001 und 2013 waren ihnen Anlass, einen Blick auf dieses Werk zu werfen.



Chor und Extrachor der Oper Bonn – hier mit Csaba Szegedi als Graf von Toulouse – sind stark gefordert und bewähren sich bravourös. Foto: Thilo Beu

Will Humburg, erfahrener Verdi-Dirigent, setzte die Musik in all ihrer Frische und Subtilität um, konnte sich auf ein diszipliniertes und stilistisch aufgeschlossenes Orchester verlassen. Die modernen Sax-Hörner, die Verdi für die Bühnenmusik vorgesehen hatte, waren leider gestrichen, aber das konventionelle Instrumentarium im Graben inspirierte Humburg zum Kontrast von straffen, rhythmisch geschärften Tempi und gelöster, agogisch lockerer Phrasierung. Klangschröne Soli, kompakte Tutti ohne protzige Lautstärken, ein flexibles Metrum fern jeder sich akkurat gebenden, „präzisen“ Steifheit und sorgsam gewählte Farben garantierten eine ausgereifte, spannende und durch und durch stilistisch überzeugende

Interpretation.

Beflügelt und mit innerer Energie bei der Sache zeigte sich auch Chor und Extrachor des Theaters Bonn. Der krude Ton der gewalttätigen Kreuzritter, die sehnsuchtsvollen Erinnerungen des Pilgerchores, die gedämpften Klänge der Gebete fordern die Gestaltungskraft der Sängerinnen und Sänger – und der seit dieser Spielzeit amtierende Chordirektor Marco Medved hat sie auf ein Optimum gebracht.

Die Solisten demonstrieren ein weiteres Mal, wie schwer Verdi zu singen ist. Sébastien Guèze, in Bonn und Wiesbaden schon als Offenbachs „Hoffmann“ zu hören gewesen und demnächst auch am Aalto-Theater zu Gast, ist kein genuiner Verdi-Tenor. Zwar verfügt er über Leichtigkeit und Höhe, setzt seine zu weit hinten positionierte Stimme aber zu oft unter Druck, intoniert dann unsauber und hat weder Schmelz noch Passion. Immer wieder verhindert auch ein ausgeprägtes Vibrato einen ausgeglichenen, in ein schönes Legato eingebundenen Ton. Dass Guèze engagiert und musikalisch singt, bleibt außer Zweifel – aber ob Gaston die richtige Partie für ihn ist, muss nach diesem für ihn dennoch sehr erfolgreichen Premierenabend fraglich bleiben.

Auch bei Anna Princeva, seiner Partnerin als Hélène, bleiben trotz ihres glaubwürdig gestaltenden Einsatzes Zweifel: Nicht so sehr in den delikaten Piano-Schattierungen des „Ave Maria“. Auch nicht in der Attacke und in den virtuosen Verzierungen. Eher in der gezwungen wirkenden Tongebung, im scharfen Vibrato und im Mangel an schmiegsamem Legato. Der dritte im Bunde, der auf vielen Bühnen gefeierte Franz Hawlata, führt sich mit einer psychologisch zwischen unerfüllbarer Liebe, tiefer Melancholie und schneidender Rachsucht changierenden Arie ein. Aber der Klang der Stimme bleibt hohl und topfig, einfarbig und in der Höhe dünn. Auch seine grandiose Szene zu Beginn des zweiten Akts kann Hawlata noch nicht genügend mit Farbe und Flexibilität adeln. Erst im Finale läuft der Bassbariton zu großer Form auf, gestaltet einen bewegenden Abschied aus einem bis zuletzt ins Unheil verstricktem Leben.

Priit Volmers rauher Bass entspricht dem Charakterbild des hartherzigen Priesters Adhèmar de Monteil; Giorgos Kanaris gibt dem Emir von Ramla die entschiedenen, aber auch fast zärtlichen Züge eines aufgeklärten Fürsten – szenisch durch Haartracht und Kostüm unterstützt. Csaba Szegedi, eine Stütze des Ensembles der Ungarischen Staatsoper Budapest, entspricht als Graf von Toulouse am ehesten dem Ideal einer geschmeidigen Verdi-Stimme. Alles in allem eine verdienstvolle Tat des Theaters Bonn, das seine Serie entlegener Verdi-Opern in der nächsten Spielzeit mit „Attila“ in der Regie Dietrich Hilsdorfs fortzusetzen gedenkt.

Vorstellung von „Jérusalem“ am 14. und 27. Februar, 10., 18. und 26. März, 2. und 9. April. Karten: (0228) 77 80 08, www.theater-bonn.de

Die Kunst als Insel: Das Aalto-Theater zeigt „Die schweigsame Frau“ von Richard Strauss

geschrieben von Anke Demirsoy | 11. Februar 2016



Auf Brautschau: Sir Morosus
(Franz Hawlata) macht die
Bekannntschaft von Carlotta
(Liliana de Sousa)

Recht überschaubar ist die Zahl der Opernfans, die von sich behaupten können, „Die schweigsame Frau“ von Richard Strauss je auf der Bühne erlebt zu haben. Selbst im Essener Aalto-Theater, das Stefan Soltesz in seiner Zeit als Opernintendant und Generalmusikdirektor der Essener Philharmoniker zu einer wahren Strauss-Hochburg formte, stand die einzige komische Oper des Komponisten noch nie auf dem Spielplan.

Neben so wuchtigen, schillernden und opulenten Meisterwerken wie „Elektra“, „Salome“ und „Der Rosenkavalier“ wirkt „Die schweigsame Frau“ wie ein Fliegengewicht, das angenehm und unterhaltsam, aber ohne größeren Tiefgang vor sich hin plappert. Wenig schmeichelhafte Worte findet der Kritiker Ulrich Schreiber in seinem „Opernführer für Fortgeschrittene“: Das Werk sei ein „tönendes Flachrelief“, musikalisch oft nicht weit entfernt vom Kunstgewerbe.

Gleichwohl hat Soltesz' Nachfolger Hein Mulders beschlossen, der „Schweigsamen Frau“ eine Chance zu geben. Mit der Regie beauftragte er den Flamen Guy Joosten, der am Aalto-Theater kein Unbekannter ist und an der Rheinoper Düsseldorf „Die Frau ohne Schatten“ in Szene setzte. Mit der „Schweigsamen Frau“ begibt er sich nun auf das tückische Terrain des scheinbar Leichten. Er hat sich auf eine Oper eingelassen, die zwischen allen Stühlen sitzt: für eine Operette ist sie zu wenig bissig, für eine „Buffa“ entwickelt sich die Handlung zu schleppend. Das Libretto von Stefan Zweig neigt zur Geschwätzigkeit, und nur allzu leicht klingen die zahlreichen musikalischen Zitate nach einer eher uninspirierten Collage.



Wie den Schatz heben?
Darüber grübelt die
Operntruppe von Neffe Henry
(Foto: Matthias Jung/Aalto-
Theater)

Indes berührt Joosten die spröde Schöne mit leichter, liebevoller Hand. Und oh Wunder: Das Stück beginnt zu atmen, ja sogar leisen Witz zu entwickeln. Maßgeblichen Anteil daran hat die Ausstattung von Johannes Leiacker, der das Heim des ebenso verschrobenen wie wohlhabenden Engländers Sir Morosus als einsame Insel samt Kakteen und Schatztruhe zeichnet. Durch Kriegserlebnisse stark lärmempfindlich geworden, will der alte Mann vor allem Ruhe um sich her. Am liebsten zöge er sich ganz zurück vom lauten Getriebe der Welt. Sinnfällig verweist das Bühnenbild so auch auf die Lebensgeschichte von Richard Strauss, der sich am liebsten ganz auf seine Kunst zurückgezogen hätte und sich doch tief mit führenden Nazi-Größen einließ.

Manch vermeintliche Schwäche der Komödie münzen Joosten und Leiacker flugs in eine Stärke um. In der Ouvertüre greifen sie das Mittel der Collage auf, indem sie Szenen aus bekannten Seefahrer- und Piratenfilmen amüsant auf die Musik zuschneiden. Das eher blass gezeichnete Personal der Oper wird bei Joosten und Leiacker zu einer Gruppe leichtlebiger Paradiesvögel. Die Haushälterin tritt auf wie eine Samba-Tänzerin. In der Operntruppe von Neffe Henry, der – welche Schande! – ein Tenor geworden ist, tummeln sich Stars und

Sternchen aus unserer Zeit, Amy Winehouse inklusive.



Aminta (Julia Bauer) spielt die vermeintlich schüchterne Timidia (Foto: Matthias Jung/Aalto-Theater)

Das könnte platt wirken, wären die Kostüme nicht zu ironisch-elegant dafür. Der quirlige Barbier Schneidebart zieht die Strippen, als sei er eine Mischung aus Gaetano Donizettis „Malatesta“ und dem berühmten Faktotum aus Rossinis Oper. Er fädelt es ein, dass der alte Hagestolz Morosus sich auf die falsche Frau einlässt: nämlich auf Henrys Frau Aminta, die ihm als vermeintlich schüchterne Timidia den Kopf verdreht, nach der Hochzeit aber zum keifenden Hausdrachen mutiert. Wie das bunte Völkchen den verknöcherten Alten zur Räson bringt, ist durch das komödiantische Talent des Ensembles und durch gute sängerische Leistungen vergnüglich anzusehen und anzuhören.

Mit keinem Geringeren als Franz Hawlata (Sir Morosus, Bass) und mit der grandios höhensicheren Julia Bauer (Aminta, Sopran) verfügt die Produktion über zwei Hauptdarsteller, die der Produktion über den zuweilen pauschalen Plauderton des

Librettos hinweg helfen. Martijn Cornet ist auch vokal ein schillernder Barbier, der bei guter Textverständlichkeit viel Esprit anklingen lässt. Michael Smallwood meistert die Tenorpartie des Henry nicht immer ohne Probleme, lässt aber keine grundsätzlichen Zweifel an seiner Leistung aufkommen.

Unter der nicht weiter auffälligen Leitung des Briten Martyn Brabbins zeigen die Essener Philharmoniker, dass sie sich noch immer gut auf die Partituren von Richard Strauss verstehen. Bei so viel Farbenreichtum und Differenzierungsvermögen fallen Patzer nicht weiter ins Gewicht, auch wenn ihnen ein Hornsolo in der Premiere zum Opfer fiel. Wer eine Repertoirelücke schließen möchte und „Die schweigsame Frau“ endlich einmal kennenlernen möchte, ist in Essen am rechten Platz.

Termine **und** **Informationen:**
<http://www.aalto-musiktheater.de/premieren/die-schweigsame-frau.htm>