

Theaterereignis und Gesamtkunstwerk: Giuseppe Spota inszeniert in Gelsenkirchen Glucks „Orpheus und Eurydike“

geschrieben von Werner Häußner | 8. Dezember 2025



Constanze Jader als Orpheus und die MiR Dance Company in Glucks „Orpheus und Eurydike“. (Foto: Zoran Varna)

Es geht um Abschied, Verlust, Tod, um die Magie der Musik und die alles überwindende Kraft der Liebe: Christoph Willibald Glucks „Orfeo ed Euridice“ galt nicht umsonst bereits zur Entstehungszeit 1762 als ideale Wiederbelebung des antiken Theaters. In [Gelsenkirchen](#) hat Choreograf Giuseppe Spota das Gesamtkunstwerk zu seinem Abschied als Direktor der Tanzcompagnie inszeniert.

Für Gluck bedeutete die intensive Zusammenarbeit mit dem Dichter Ranieri de' Calzabigi, dem Choreografen Gasparo Angiolini und dem Bühnenbildner Giovanni Maria Quaglio eine einzigartige Chance. Er konnte die Musik zu einem Werk schaffen, in dem alle Aspekte des Theaters gleichwertig, eng verbunden und aufeinander bezogen realisiert werden konnten. Ein Konzept, das noch Richard Wagner und Hector Berlioz faszinierte und als „Reformoper“ in die Musikgeschichte einging.

[Giuseppe Spota](#), seit 2019 Direktor der Dance Company des Musiktheaters im Revier, hatte sich 2020 bereits mit dem Orpheus-Mythos beschäftigt und mit seinem Ensemble Claudio Monteverdis Version auf die Bühne gebracht. Jetzt gestaltete er wie in einigen seiner Arbeiten zuvor auch Bühne und Kostüme, um Raum und Bewegung optimal aufeinander abzustimmen. Das ist voll und ganz gelungen.

Weltkugel oder Unterwelt



Giuseppe Spota.
(Foto: Björn
Heckmann)

Nach Spotas Entwurf hat Christopher Davies die Bühne konstruiert: eine hohe, nach vorne offene, grau-silbrige

Kugelhälfte, mittig durch einen Spalt aufgebrochen. Er gibt den Blick frei auf einen leuchtenden Wasserfall, der sich in einen Feuerstrom verwandelt. Die monumentale Skulptur lässt viele Assoziationen zu: Eine gespaltene Weltkugel, der Krater der Unterwelt, die unüberwindliche Todesgrenze, die bösen Gräben von Dantes „Inferno“ oder eine Arena.

Wenn sich die Konstruktion dreht, fällt der Blick auf die stützenden Galerien der Rückseite. Spota füllt den Raum mit den Tänzerinnen und Tänzern seiner Truppe in weißen, am Saum verkohlten Brautkleidern. Sie vervielfältigen die Figur der Eurydike, die zunächst unauffällig auf einem Podest in halber Höhe der Kugelwand verharret und sich dann allmählich aus der Schar der Tanzenden löst. Orpheus dagegen dominiert als einzelne Gestalt in weißem Anzug die Szene, unverkennbar die Hauptperson, deren Seelenregungen ebenfalls durch eine Gruppe von Tänzern verkörpert werden. Der Chor des Musiktheaters im Revier, straff artikulierend und mit kernigem Klang, kommentiert von den Seitenrängen und lässt im zweiten Akt die Furien und Geister wie aus einer anderen Sphäre erklingen (Einstudierung: Alexander Eberle).

Starke Symbole innerer Vorgänge



Expressive Kraft und Spannung fordernde Figuren: Die MiR Dance Company in Glucks „Orpheus und Eurydike“. (Foto: Zoran Varna)

Spota wandelt das statische Stück mit seinem ganz auf das Drama der Liebenden konzentrierten Verlauf zum lebendigen Theaterereignis. Das Tanzensemble, mal in voller Stärke, in intimen Szenen der Reflexion auch im pas de deux oder pas de quatre, illustriert nicht, sondern begleitet die Handlung in expressiven, Kraft und Spannung fordernden Figuren. Bewundernswert, wie fließend und geschmeidig die Tänzer die Bewegungsabläufe kontrollieren; atemberaubend, wie sie etwa eine Körperdrehung in der Luft, nur vom Fuß des Partners gestützt, mit Eleganz bewältigen. Wenn sich die Tänzer auf die ansteigende Kugelwand werfen, um den begehbaren Rundlauf auf halber Höhe zu erreichen oder zu erklettern, wird die Aktion zum starken Symbol innerer Vorgänge: Sehnsucht, Unerreichbarkeit, Vergeblichkeit, Verzweiflung.

Musikalisch hat Giuliano Betta das Heft in der Hand: Nach einer gehetzten Ouvertüre beruhigt sich das Tempo – und die Neue Philharmonie Westfalen glättet den zuvor durch störrische

Bläsereinsätze aufgerauten Klang zu einem dezent bläserbetonten Gleichgewicht, in dem die Harfe als Soloinstrument – der Leier des Orpheus entsprechend – eine prominente Rolle spielt. Betta lässt das Orchester eher elegant als mit „historisch informiertem“ Schmirgel spielen. Indem er die Balance der Instrumente fein dosiert variiert, meidet er die „edle Einfalt“ des Gluck’schen Klassizismus, der gerne zu Langeweile führt.

Die drei Gesangspartien sind in Gelsenkirchen ansprechend besetzt: Constanze Jader hält mit einem kühl-dunklen Mezzosopran mit kernigem, aber nicht überzüchtetem Vibrato eine noble Distanz zu den existenziell aufwühlenden Schmerzen des Orpheus. Verzweifelt führt er den Kampf um die Kontrolle der schließlich alle Vernunft überwältigenden Emotionen beim Versuch, Eurydike aus der Unterwelt zu führen.

Misstrauen gegen glückliches Ende

Heejin Kim schärft das Profil der leicht in elegische Passivität abgleitenden Eurydike, die nicht verstehen kann, warum ihr geliebter Gatte auf die nonverbale Kommunikation durch den Blick verzichten muss. Diese Szene bis zur tödlichen Zuwendung Orpheus’ gestaltet Spota mit den Sängern zum ergreifenden Höhepunkt seiner Inszenierung. Am Ende bleibt offen, ob Amors Eingriff in die Logik des Unglücks erfolgreich ist: Tamina Biber aus dem Opernstudio NRW verkündet mit leichter, strahlender Stimme den Triumph der Liebe über den Tod. Doch Orpheus und Eurydike bleiben getrennt – und man wünschte sich, die allgegenwärtige Skepsis gegen das „lieto fine“, das glückliche Ende, würde einmal der tröstlichen Botschaft weichen, dass die Liebe doch eine Chance habe.

Spota jedenfalls hat die Gunst der Stunde genutzt und Gelsenkirchen einen denkwürdigen Abschiedsabend beschert. Am 7. März 2026 wird er noch einmal als Choreograf zu erleben sein, wenn er einen der vier Teile des Tanzabends [„Il Gran Finale“](#) gestaltet.

Weitere Vorstellungen: 14., 18. Dezember, 3., 25. Januar, 6., 22. Februar, 4. April. Karten im [Internet](#) oder telefonisch unter (0209) 4097 200.

Vom Verschwimmen des Privaten: Paul Hindemiths Satire „Neues vom Tage“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Werner Häußner | 8. Dezember 2025



Vor dem Bad noch schnell ein Selfie: Eleonore Marguerre in Paul Hindemiths „Neues vom Tage“ in Gelsenkirchen. (Foto: Monika Forster)

Die Badewanne war's. Sie ließ Paul Hindemiths „Neues vom Tage“

zum Skandal werden. Eine Frau, die nackt und schaumbedeckt Männer empfängt, das erregte den wohlgesitteten deutschen Bürger der Weimarer Zeit: Ein bisschen gucken und sich empören.

In Berlin war die „Zeitoper“ zwar nicht sonderlich erfolgreich. Aber den nur 15 Wiederholungen an der Kroll-Oper folgten, so Hindemith selbst in einem Interview, „allenthalben zahlreiche Aufführungen, bis schließlich das nazistische Allerneueste vom Tage ihr vorläufig den Garaus machte“.

Jetzt setzt das [Musiktheater im Revier](#) in Gelsenkirchen dem „Garaus“ etwas entgegen und bringt Hindemiths „lustige Oper“ mit einer leider mäßig besuchten, aber begeistert gefeierten Premiere wieder in die Diskussion. Und siehe da, die 92 Jahre alte Satire auf die großstädtische Gesellschaft von damals erweist sich als überraschend vital. Mag zwar sein, dass die Ehescheidungs-Problematisierung, aus der Kabarett- und Revueautor Marcellus Schiffer sein Libretto entwickelt, heute nicht mehr den prickelnden Ruch von damals mitbringt. Aber im Zeitalter von social media, Selfies und überwachten Räumen, medialer Allgegenwart und konstruierter Realität erweist sich als ungebrochen aktuell, wie Hindemith und Schiffer das Verschwimmen von Öffentlichem und Privatem, Authentischem und Inszeniertem mit den Mitteln karikierender Überspitzung aufs Korn nehmen.

Die inhaltliche Klammer über die Epochen hinweg spiegelt sich schon zu Beginn in der Bühne von Dirk Becker: In Hintergrund fahren Hochhäuser auf, wie sie Ende der zwanziger Jahre auch in deutschen Großstädten entstanden. Die Spielfläche wird abgegrenzt von Elementen aus der „Neuen Sachlichkeit“, dem Kubismus und der Konkreten Kunst, reduziert auf schmucklose Elemente aus geometrischen Formen. Sie bewegen sich wie Maschinenkunst von selbst oder brechen, von Statisten verschoben, die Illusion des Theaters. Aber die expressionistische Anmutung wird relativiert: Ein Fernseher flimmert, und später ziehen die Videos von Moritz Hils eine

neue Ebene medialer Gegenwart ein, wenn sie private Smartphone-Kurznachrichten oder Instagram-Clips übergroß für das Publikum – also öffentlich – sichtbar machen.

Romantische Liebe? – Nein, danke.



Punkt Neun wird die Maschinerie der Bürokratie angeworfen ... (Foto: Monika Forster)

Jula Reindells Kostüme bewegen sich zwischen Revuefummel der dreißiger Jahre, unauffälliger Büromode der Fünfziger und Boxershorts der Gegenwart und lassen so Zuschreibungen bewusst außen vor. Auch Sonja Trebes benutzt in ihrer Inszenierung Accessoires unterschiedlicher Epochen: Aufgezeichnet wird mal mit einer altmodischen Videokamera, mal mit dem Smartphone. Die berüchtigte Szene im Bad bleibt erst überaus diskret. Bis sie sich zu einem grotesken social-media-Event steigert: Wie bei so mancher digital bekannt gemachten Teenie-Geburtstagsparty locken Tweets allerlei Schaulustige an, die in bizarr überzogener Nacktheit das Bad füllen. Authentizität und Camouflage: Das Thema spiegelt sich im Kostüm. Einzig wirklich Nackter ist Tobias Glagau, der Laura, der kompromittierten Ehefrau im Bad, die Wanne streitig macht.

Wir nehmen heute wohl eher amüsiert wahr, was die Zuschauer von 1929 geschockt haben muss: Die Vorstellung einer romantischen Liebe wird gnadenlos dekonstruiert. Beklemmender ist, dass Emotion bedeutungslos ist, mit Menschen pragmatisch, geschäftsmäßig aus der Sicht des nur noch auf sich bezogenen Vorteils umgegangen wird. Laura und Eduard, frisch verheiratet, verlieren ihre gegenseitige Attraktion schon im ersten Krach; Herr und Frau M., zunächst lustvolle Voyeure der lautstarken Auseinandersetzung, zerstreiten sich ebenso flugs und keifen mit denselben Schimpfworten wie das junge Paar vorher aufeinander ein. Jetzt geht es nur noch darum, die Scheidung möglichst unkompliziert hinter sich zu bringen. Für den Scheidungsgrund sorgt ein eingekaufter Dienstleister, der schöne Herr Hermann – und nur zu diesem Zwecke liegt Laura im Bad.

Zu dumm, dass sich Gefühle nicht ausschalten lassen – doch Hindemith lässt kunstvoll in der Schwebe, ob Hermanns Liebesbeteuerungen echt sind oder zum Geschäft gehören. Inzwischen hat jedoch der Scheidungsskandal, medial befeuert, Fahrt aufgenommen und sich selbständig gemacht: Die Freiheit, ihre Beziehung zu regeln, haben Laura und Eduard verloren. Die Öffentlichkeit fordert die Fortdauer des Scheidungsdramas. Am Schluss flimmern nur noch Schlagzeilen über die Bühne.

Vereinnahmte Menschen

Sonja Trebes erzählt mit einigem Geschick, was sich tagtäglich an medial präsenten prominenten Paaren – Amber Heard und Johnny Depp lassen grüßen – durchexerzieren lässt. Sie zeigt, wie die Menschen selbst Privates in die Kanäle des Öffentlichen gießen, wie sie aber auch vereinnahmt, entmündigt und funktionalisiert werden. Sie mutieren zu einer unter anderen sinnlosen Headlines. „Ihr seid keine Menschen mehr, ihr seid das Neueste vom Tage“, heißt es im Libretto. Wahr oder vorgetäuscht, echt oder falsch, authentisch oder gekünstelt? Hindemith hebt lustig und lustvoll die Orientierung auf, und die nur manchmal etwas schüchtern

zupackende Gelsenkirchener Inszenierung folgt ihm mit Vergnügen.



Schlagworte und Schlagzeilen bleiben: „Ihr seid keine Menschen mehr, ihr seid das Neueste vom Tage“, heißt es in Paul Hindemiths Oper. (Foto: Monika Forster)

Mit Spaß am satirischen Überschwang sind auch die Darsteller am Werk. Eleonore Marguerre darf ihren wohlklingenden Sopran an das saftige Pathos einer Tristan-Parodie verschwenden und die Vorzüge moderner Warmwasserversorgung preisen. Ihr Ehemann Eduard (Piotr Prochera) strengt sich an, Paragraphen zu zitieren und sich vibratosatt aufzuregen, weil er lieber einen Scheidungsgrund ohne Eifersucht gehabt hätte. Denn der „schöne Herr Hermann“ – natürlich ein Tenor (Martin Homrich) – gleitet bei seiner Dienstleistung, die Scheidung zu befördern, ins Private ab und gesteht seiner Mandantin „Liebe“. Das empört wiederum die frisch geschiedene Frau M.: Almuth Herbst sieht sich um ihre Hoffnungen betrogen und macht ihrem neuen Liebhaber in herrlich schrillen Outfit eine Szene. Adam Temple-Smith gibt sein Bestes, damit Herr M. im Scheidungs- und Versöhnungskarussell mithalten kann.

Der Chor ist von Alexander Eberle bestens präpariert, um

Tippfräulein und Bürokraten darzustellen, deren vokale Mechanik auf die Sekunde genau Punkt neun Uhr in Gang gesetzt wird. Einen großen Tag hat die Statisterie des Musiktheaters im Revier: Sie kann sich, unterstützt von Andreas Langschs Choreografie, im Mob der Scheidungsshow-Zuschauer richtig austoben. Giuliano Betta hält die Neue Philharmonie Westfalen zu präziser Rhythmik an, die von einer Uraufführungs-Kritik gezeißelten „stechendsten und stachlichsten Staccati“ pieksen in Bettas verbindlicher Lesart die Ohren nicht gar zu schmerzhaft, die parodierte Wagner-Harmonik ist süffig ausgekostet und vom Piccolo über die Harfe und die damaligen „Mode“-Instrumente Banjo und Saxophon bis in die Bassregionen hinein perlen und purzeln die Soli behend und klangschön durch die rhythmischen Lücken der Partitur. Ein Abend, den man nicht verpassen sollte.

Weitere Vorstellungen: 14., 21., 29. Mai; 10., 25. Juni 2022.
Info und Karten:
<https://musiktheater-im-revier.de/de/performance/2021-22/neues-vom-tage>

Fall ohne Fallhöhe in Gelsenkirchen: Gabriele Rech verpasst „Madama Butterfly“ ein neues Ende

geschrieben von Werner Häußner | 8. Dezember 2025



Hochzeits-Show für den Fremden im ersten Akt von Puccinis „Madama Butterfly“ in Gelsenkirchen. (Foto: Björn Hickmann)

Irgendwann musste es so kommen: Am Ende von Giacomo Puccinis „japanischer Tragödie“ richtet Madama Butterfly den Dolch nicht gegen sich selbst, sondern sticht den hereinstürzenden Pinkerton ab. Damit macht Regisseurin Gabriele Rech das Opfer zur Täterin, nimmt ihr die Fallhöhe.

Tatsächlich ein „Schritt in Richtung Unabhängigkeit“, wie das Programmheft der neuesten Produktion des Gelsenkirchener [Musiktheaters](#) im Revier meint? Eher eine jener aufgesetzten Ideen, deren hervorstechender Wert die Neuheit ist.

Der Reihe nach. Dirk Beckers Bühne signalisiert von Anfang an: Hier wird „Japan“ für Touristen mit speziellen Interessen inszeniert. Papierwände und Kirschblüten als Deko, ein Podium, mit silbernem Glitter verhängt. Grotesk auf eine Wand vergrößert, gehört auch Katsushika Hokusais zum Kitsch verkommene „Große Welle von Kanagawa“ zum Inventar. Japanerinnen in bunten Folklore-Kostümen (Renée Listerdahl)

trippeln herein. Ein paar Damen hängen an einer reichlich mit Flaschen ausgestatteten Bar ab. Der passend geschmeidig singende Goro (Tobias Glagau) vermittelt nicht nur Quartier, wird mit dem vergnügungswilligen B.F. Pinkerton schnell handelseinig. Immer wieder wechselt Geld die Hände.

Die Kolleginnen verfolgen interessiert die Show der Madama Butterfly. Die „Verwandten“ der arrangierten Hochzeit können ihr Kichern kaum verbergen. Und Michael Heine wirft sich als wütender Onkel Bonze mächtig ins Zeug. Wer für einen kurzen Moment glaubt, jetzt werde es ernst und die Galerie über der Szene repräsentiere eine Art inneres Gewissen der Cio-Cio-San, verliert diese Illusion schnell. Die „Bekehrung“ Butterflies zur Religion des Amerikaners gehört ebenso zum Spektakel wie das mit Gelächter verkündete Lebensalter von 15 Jahren. Zum Höhepunkt: Liebesduett mit falschen Papierampeln und Thomas Ratzingers Stimmungslicht.



Die tiefe Liebe an der Bar? In Puccinis „Madama Butterfly“ am Musiktheater im Revier bleiben Fragen offen. Ilia Papandreou (Cio-Cio-San) und Carlos Cardoso (Pinkerton). (Foto: Björn Hickmann)

Als die Show im zweiten Akt zu Ende ist, das Papier zerfetzt, die Bar geleert, stellt sich die Frage: Warum hängt „Madama Butterfly“ noch in diesem Ambiente herum, angetan mit der abgeschabten Uniformjacke ihres in die USA entchwundenen „Gatten“? Wie ist es möglich, dass ein professionelles Showgirl sich mit Haut und Haaren an einen Kunden verliert und seit fast drei Jahren auf die Rückkehr des Marineleutnants wartet? Woher ein solches fundamentales Missverständnis?

Calixto Bieito hat einst an der Komischen Oper – die Musik Puccinis bewusst missverstehend – Butterflys Strategie von Anfang bis Ende ausinszeniert: Ziel war es, mit einer Green Card rauszukommen aus ihren Milieu. Was Gabriele Rechs „Butterfly“ bewegt, aus Sehnsucht an der Flasche zu hängen, erschließt sich nicht. Und wenn sich im Duett „Bimba, dagli occhi pieni di malia“ der psychologische Schalter in Richtung schwärmerisch-radikaler Liebe umgelegt haben sollte, bleibt die Inszenierung diesen Moment schuldig.

Puccinis Oper über eine existenzielle Tragödie ließe sich wohl auch als soziales Drama erzählen, wäre da nicht die Perspektive des Komponisten, der alle Figuren auf Cio-Cio-San als Zentrum ausgerichtet hat. Rech entwertet die innere Katastrophe der Butterfly. Pinkertons Handeln erscheint in diesem Kontext durchaus verständlich und konsequent pragmatisch, wenn er mit der eingekauften Braut von früher nichts mehr zu tun haben will und bei seiner Rückkehr ein paar große Scheine als Kompensation hinterlässt. Er ist Geschäftspartner in einem Sex-Deal, nicht der gedankenlose Chauvi, der ein gewaltiges Missverständnis auslöst. Dass Butterfly am Ende zusticht, statt den Ehrenkodex ihrer alten Kultur im Suizid zu realisieren, ließe sich in der Tat als Chiffre für eine Befreiungstat lesen. Aber dazu müssten die Signale in der Inszenierung anders gesetzt werden.

Giuliano Betta am Pult der Neuen Philharmonie Westfalen unterstützt im ersten Akt die Atmosphäre der Vorspiegelung, indem er Puccinis Musik so unemotional wie möglich ablaufen

lässt: kantig, bisweilen laut, mit wenig Raffinesse in Artikulation und Phrasierung, aber mit Sinn für Details, die das Orchester klarsichtig ausmusiziert. Später findet Betta das organische Pulsieren von Puccinis Metrum; die Lautstärke könnte jedoch subtiler geregelt werden. Den Solisten und dem trefflich agierenden Chor von Alexander Eberle wäre damit geholfen.

Ilia Papandreou hat als Cio-Cio-San den ironischen Tonfall des ersten Auftritts ebenso verinnerlicht wie die weiten Kantilenen ihrer sehrenden Sehnsucht. Wenn die Töne auf dem Atem ruhen, erschafft sie magische Momente intensiven Gesangs. Carlos Cardoso als Gast vom Aalto-Theater Essen bringt für den Pinkerton keinen warm strömenden, sondern einen wie Kristall strahlenden Tenor mit, besingt „America forever“ mit einiger Anstrengung und gestaltet „Addio fiorito asil“ eher kühl als – je nach Lesart – wehmütig oder larmoyant gefärbt. Butterflys Dienerin Suzuki bleibt in dieser Inszenierung eine Randfigur, mit ehrwürdigen Reifespuren gesungen von Noriko Ogawa-Yatake, die vor mehr als 20 Jahren, ebenfalls in einer Inszenierung von Gabriele Rech am Musiktheater im Revier, die Titelpartie verkörpert hatte. Zur Blässe verurteilt bleibt auch der Sharpless von Petro Ostapenko.

Könnte doch sein, dass die unbändige kreative Energie künftiger Butterfly-Regieführenden zu noch originelleren Lösungen führt: Vielleicht ersticht Suzuki demnächst die abtrünnige Butterfly, oder gleich Pinkerton mit dazu? Könnte nicht Sharpless die beiden Frauen erschießen und über ihren Leichen die Hände Pinkertons schütteln? Oder werten wir mal die Randfigur der Kate Pinkerton auf (Scarlett Pulwey hätte sicher nichts dagegen gehabt) und lassen sie ihren unmöglichen Ehemann abknallen? Auf, auf ins Terroir der Deutungen, die gute alte Oper ist noch lange nicht am Ende!

Weitere Vorstellungen: 20., 22., 28. Mai, 18. Juni 2022. Info und Karten: Tel.: 0209/4097-200, www.musiktheater-im-revier.de

Gelächter statt Respekt: In Gelsenkirchen wird Rossinis „Otello“ zum Drama des Verfalls europäischer Ideale

geschrieben von Werner Häußner | 8. Dezember 2025



Draußen vor der Tür: Otello (Khanyiso Gwenxane) hat keine Chance, zur Gesellschaft zu gehören. (Foto: Björn Hickmann)

Kinder können grausam sein: Sie tänzeln mit Baströckchen vor dem schwarzen Mann, zeigen mit Fingern auf ihn, strecken ihm eine Banane entgegen. Wir kennen solche rassistischen Beleidigungen unter anderem von Fußballplätzen.

Doch Empörung ist unter Umständen vorschnell und billig: Denn nicht nur raubeinige Sporthooligans, denen niemand die Segnungen der Intelligenz zusprechen möchte, sind unverblümete Rassisten. Die Abwertung von Menschen ist in „feinen“ Kreisen vielleicht nicht so drastisch spürbar, dafür aber umso subtiler. Manuel Schmitt, Regisseur der [Gelsenkirchener](#) Neuinszenierung des „Otello“, zeigt mit der umtriebigen Schar auf der Bühne auch keine Kinder, sondern eher kleine Gespenster: Was die Gesellschaft hinter einer Fassade von gutem Benehmen verbirgt, lassen die grauen Wesen in seiner ganzen Gemeinheit in die Realität einbrechen.



Ein gespenstischer
Alptraum vor der
„Festung Europa“.
(Foto: Björn
Hickmann)

Dabei sieht zunächst alles nach eitel Wonne aus: In einer eleganten Nachkriegsarchitektur wird ein Bankett vorbereitet, ein hierarchiefreier runder Tisch gedeckt. Einer der blütenweiß livrierten Bediensteten zertritt angewidert etwas am Boden – offenbar ein lästiges Insekt. Aber all diese harmlosen Schilderungen haben einen doppelten Boden: „In varietate concordia“ lässt Bühnenbildner Julius Theodor

Semmelmann über dem Bauwerk prangen. Es ist das Motto der Europäischen Union. „In Vielfalt geeint“, ein hehres Ideal, zu schön, um bloß zynisch dekonstruiert zu werden. Aber wie weit es in der Realität trägt, will der Regisseur am Beispiel des „Mohren von Venedig“ im Lauf des Opernabends demonstrieren. Und er spendet, das sei jetzt schon gesagt, wenig Hoffnung.

Draußen vor der Tür

Gelsenkirchen hat Manuel Schmitt nach seinem erstklassigen Regiedebüt mit Georges Bizets [„Die Perlenfischer“](#) 2018 erneut ein Werk aus dem Randbereich des Repertoires anvertraut: „Otello“ ist nicht die bekannte Oper Giuseppe Verdis, sondern ein Hauptwerk von Gioachino Rossini, 1816 uraufgeführt und im ganzen 19. Jahrhundert oft gespielt, bis es durch den Wandel des Zeitgeschmacks und das Fehlen koloraturerprobter Gesangssolisten – man braucht sechs Tenöre mit hoher Tessitura – von den Bühnen verschwand. Die Welle der Wiederentdeckung der ernstesten Opern Rossinis hat auch dem „Otello“ eine Renaissance beschert, wenn diese auch an deutschen Theatern eher verhalten ausfällt.



Der Regisseur Manuel Schmitt. (Foto: Werner Häußner)

Das zertretene Ungeziefer ist nur ein Hinweis, dass es mit der heilen Fassade nicht weit her ist. Als Otello auftritt, im eleganten Outfit von Carolas Volles an die noble Gesellschaft angepasst, wird die Kluft schnell deutlich: Er bleibt draußen vor der Tür, während drin eine privilegien- und machtbewusste Jeunesse dorée feiert. Jago gehört dazu, Rodrigo ebenso. Otello sagt es deutlich: „Ein Fremder bin ich“. Allzu bemüht erkennt die Gesellschaft seine Verdienste an, aber als es um „Respekt für den Helden“ geht, flammt Gelächter auf.

Schmitts Inszenierung hält in vielen bezeichnenden Details fest, wie sich auf der toleranten Fassade die Sprünge zeigen und der rassistische Kern durchscheint. Und welchen Stellenwert Desdemona, der Braut Otellos, zugeschrieben wird, zeigt er ebenso drastisch: Sie wird präsentiert als die Frau im Bett, observiert von einer Emilia, die wie eine alte englische Gouvernante wirkt. Dass hinter den kultivierten Konventionen Gewalt und Roheit lauern, wird am Ende des ersten Akts überdeutlich. Es stellt sich aber die Frage, ob sich ein Kriegsheld wirklich die körperlichen Übergriffe einer Bande entfesselter Luxusknaben gefallen lassen würde.

Europäische Werte – nur noch museal

Der Bau auf der Bühne mutiert zum Museum. Ein antiker Torso mag an die humanistische Tradition Europas erinnern, ein Gemälde wie Théodore Géricaults „Floß der Medusa“ aus dem gleichen Jahr wie der „Otello“ (1816) kann als Verweis auf die Bootsflüchtlinge von heute gelesen werden. Auch das Blau von Yves Klein – die riesigen Flächen im Foyer sind der Stolz des Musiktheaters im Revier – taucht auf. Aber die Kunst degeneriert zur Staffage und zum Objekt des Marktes. Otello tritt sie wütend und desillusioniert mit Füßen, während der schicke Bau von Stacheldrahtrollen umgeben wird: ein beklemmendes Bild für die „Festung Europa“.



Der südafrikanische Tenor Khanyiso Gwenxane als Otello und Rina Hirayama, bisher Mitglied des jungen Ensembles am MiR, als Desdemona. (Foto: Björn Hickmann)

Bei den Personen auf der Bühne meidet Schmitt eine allzu eindeutige moralische Kategorisierung und lässt damit Tragik und Fallhöhe zu: Rodrigo erweist sich als ein zwar berechnender, aber wirklich Liebender, Iago als der falsche Strippenzieher, dem Otello in seiner Verzweiflung vertraut. Über das Ende entscheiden die Zuschauer in einem scheinbar demokratischen Verfahren, das eine bloße Abstimmungs-Farce ist. Ohne zu wissen, wohin ihr Votum führt, wählen sie das tragische Ende mit dem Tod Desdemonas oder ein von Rossini für die römische Karnevalssaison 1820 nachkomponiertes, absurdes Happy End.

Herausfordernde stimmtechnische Hürden

Wie herausfordernd die Partien sind, die Rossini damals für die Sängereleite seiner Zeit schrieb, kann in Gelsenkirchen nicht verleugnet werden. Die drei Tenor-Hauptrollen sind respektabel besetzt, stellen sich mutig den technischen

Hürden, bleiben aber bei der Galoppade der Koloraturen, Verzierungen, Höhengsprünge, unangenehmen Registerwechsel und bei der kräftezehrenden Dramatik in schwindelnder Höhe immer wieder an den Sprungbalken hängen.

Khanyiso Gwenxane ist ein in seinem Auftritt zurückhaltender Otello, kultivierter als diejenigen, die ihn von oben herab betrachten. Sein Abstieg macht ihn ratlos, hilflos, zuletzt verzweifelt. Gwenxane legt die Emotionen in seine Stimme, die ihre Position erst finden muss und die mit ausgeprägtem Vibrato das Legato zerhackt. Das wird im Duett mit dem Rodrigo Benjamin Lees zum Problem, wenn die Stimmen nicht harmonieren. Lee singt eine beeindruckend gefasste Arie, aber seine Höhen sind abenteuerlich gebildet und neigen dazu, unsauber zu werden. Immer wieder drückt er auf die Leichtigkeit des Tons.

Adam Temple-Smith ist ein harter Iago mit scharf geschliffener Stimme ohne vokale Eleganz und ebemäßige Tongebung. Dieser Iago ist nicht die Inkarnation des nihilistischen Bösen wie bei Arrigo Boito und Giuseppe Verdi – eine solche Figur hatte Rossini bereits ein Jahr vorher in seiner „Elisabetta, Regina d’Inghilterra“ geschaffen. Der aus Hass kalkulierende Intrigant, der Otello mit scheinbarer Freundschaft eine Falle stellt, ist dennoch als Charakter verkommen genug, um das Trio der Gegner Otellos zu komplettieren. Dazu gehört auch eine bei Verdi nicht vorkommende Figur: Elmiro, Vater Desdemonas. Er schmiedet einen hinterhältigen Plan, um die Heirat seiner Tochter mit Rodrigo zu erzwingen. Man hat dem verdienten Sänger Urban Malmberg keinen Gefallen getan, ihn mit dieser Rolle zu betrauen, denn er ist alles andere als ein Schönsänger. Mit Mühe stellt er sich den Noten Rossinis, gleitet auf öligem Vibrato von Ton zu Ton und liefert eine Karikatur von Belcanto.

Romantisch-expressive Tonsprache

Rina Hirayama hat als Desdemona ihre berührendsten Momente im dritten Akt, für den Rossini eine neue, romantisch-expressive

Tonsprache entwickelt, die direkt von Giovanni Simone Mayr zu dessen Schüler Gaetano Donizetti führt. Hirayama singt das Gebet der Desdemona und „Assisa a pie' d'un salice“ – das „Lied von der Weide“ – schlicht und intensiv, wie den Gesang einer tragischen Heroine. Ihre Stärken zeigt sie jedoch ebenso im Gestalten der Rezitative, die Rossini mit viel Bedacht und genauer Anpassung an die dramatische Situation komponiert hat. Der Tenor Tobias Glagau gefällt im melancholischen Lied eines Gondoliere; Lina Hofmann (Emilia) und Camilo Delgado Díaz (Lucio) sind in den kurzen Momenten ihrer Nebenrollen präsent und konzentriert. Der Chor, einstudiert von Alexander Eberle, hat zu Beginn Mühe mit dem Tempo, in den großräumig gestalteten Finali packende vokale Prägnanz.

Die Neue Philharmonie Westfalen kann in den reich bedachten Bläsern – stellvertretend seien die geschmeidige Oboe in der Ouvertüre und das Solo-Horn im ersten Akt genannt – viel Sinn für Rossinis vielgestaltige Klang- und Rhythmus-Dramaturgie beweisen. Giuliano Betta am Pult fordert zugespitzte Tempi und eine nicht immer eingelöste federnd-impulsive Artikulation; Momente der Kontemplation bleiben aber hin und wieder zu zäh. Wechselhaft auch der Eindruck der Rezitative – mal feurig gelungen, mal zu flott-beiläufig formuliert. Dennoch: Rossinis Musik trägt den Sieg davon, trotz der vokalen Schwächen. In Verbindung mit der starken Regie Manuel Schmitts zeigt der Abend in Gelsenkirchen, wie wenig auf die alten Vorurteile Verlass ist: Dieser „Otello“ ist packendes, berührendes Musiktheater. Der „ernste“ Rossini ist es wert, endlich in seiner Vielfalt auf der Bühne zu erscheinen.

Vorstellungen am 05. und 26. Dezember 2021, am 9. und 16.

Januar 2022. Info:

<https://musiktheater-im-revier.de/de/performance/2021-22/otello>

Endstation Walhall: Michael Schulz setzt „Das Rheingold“ von Richard Wagner in Gelsenkirchen neu in Szene

geschrieben von Anke Demirsoy | 8. Dezember 2025



Die Rheintöchter treiben ihr Spiel mit Alberich (Urban Malmberg). (Foto: Karl Forster)

Das Wasser wogt und leuchtet. Licht fällt in die blaue Flut, diese Wiege des Lebens, deren kristallene Klarheit den Blick bezaubert. Im Speisewagen sitzen nur wenige Herren, aber auch sie schauen nachgerade andächtig aus den Zugfenstern, gebannt von der Majestät des Rheins. Nach und nach erkennen wir sie: An den Tischen sitzen Alberich und Wotan. Der zwielichtige

Feuergott Loge drückt sich in die Ecke, ein Beobachter des Geschehens. Dann tauchen die Rheintöchter hinter der Bordbar auf.

Willkommen im Rheingold-Express, dem historischen Luxuszug mit seinem gläsern überdachten Aussichtswagen, der einst die Nordsee mit den Alpen verband und die Niederlande mit der Schweiz. Michael Schulz, Generalintendant des Gelsenkirchener Musiktheaters, und Bühnenbildnerin Heike Scheele schicken uns mit Richard Wagners Oper auf eine Reise, die vom Raubbau an der Natur erzählt, von der Gier nach Reichtum und Macht und den zerstörerischen Konsequenzen. Diese werden bereits am Ende der ersten Szene augenfällig. Wenn Alberich der Liebe abschwört und den Nixen ihren Schatz entreißt, wird das Spiel des Lichts auf dem Wasser fahl. Und auf der Oberfläche treibt Plastikmüll.



Der Götter Schar: Donner (Piotr Prochera), Fricka (Almuth Herbst), Wotan (Bastiaan Everink), Froh (Khanyiso Gwenxane) und Freia (Petra Schmidt).
(Foto: Karl Forster)

Der Vorabend zum „Ring“-Zyklus wird in Gelsenkirchen als Solitär gegeben, als Auftakt ohne Fortsetzung. Mag mancher Wagner-Fan dies auch bedauern, so führt mit Michael Schulz doch einer Regie, der – um die Nornen zu zitieren – „weiß, wie

das wird“; der die weiteren Ereignisse bis zum Ende der Götterdämmerung erkennbar mitdenkt, auch wenn sie nicht aufgeführt werden. Statt den ersten Teil seines in Weimar realisierten Rings ins Revier zu transferieren, hat er sich die Mühe gemacht, die Geschichte noch einmal neu zu erzählen.

Ein Spiel der Interessen

Das Spiel der Götter, Riesen und Zwerge ist bei ihm vor allem eines der Interessen. Die Regie durchleuchtet das wilde Geflecht wechselseitiger Abhängigkeiten, zeigt bis in die Körperbewegungen hinein, wer aus welchen Motiven heraus handelt. Die Geldnot treibt nicht nur Wotan voran: Sie bringt ein Schicksalsrad in Schwung, das sich nicht mehr aufhalten lässt, auch nicht von dem glücklosen Gott. Das pompöse Walhall, das er auf Pump errichten ließ, bleibt in dieser Inszenierung unsichtbar. Ein Luftschloss, fürwahr.

In den wirkungsvollen Bühnenbildern von Heike Scheele, die uns vom eleganten Zugabteil über eine Kühlturmkulisse in einen düsteren Endlos-Stollen namens Nibelheim geleiten, stellt Schulz die Weichen Richtung Untergang. Weshalb dieser heraufdämmert, zeigt er über weite Strecken überaus punktgenau: einerseits hängen die Welten von Riesen, Zwergen und Göttern zusammen, andererseits kann keiner der Charaktere aus seiner Haut. Beim finalen Einzug in die Burg, durch eine Videoprojektion dargestellt wie die Einfahrt in einen virtuellen Bahnhof, sind alle Beteiligten wie in einem Netz gefangen. Walhall bringt keinen Anfang. Es ist eine Endstation.



Erda (Almuth Herbst) warnt Wotan vor der verhängnisvollen Macht des Rings. (Foto: Karl Forster)

Unheimliche Machtgelüste

Vieles ist bestechend genau gezeichnet, so der zauberische Nährwert von Freias Äpfeln und die unheimlichen Machtgelüste des Underdogs Mime, der sich nach Alberichs Entführung mit irrem Lachen in den Chefsessel wirft. Die Verwandlung Frickas in Erda, beide gespielt und gesungen von Almuth Herbst, gelingt auf offener Bühne so einfach wie wirkungsvoll.

Daneben steht manche szenische Verlegenheitslösung. Fragezeichen hinterlässt das unbestimmte und öde Zwischenreich, in dem Alberich seines Ringes beraubt wird. Über dieses triste Setting helfen auch amateurhafte Schattenspiele nicht hinweg. Wo der Mythos das Märchenhafte streift, scheut Schulz sich nicht vor kindlichen Elementen. In der Industrie- und Bergbaukulisse taucht der Riesenwurm als Alu-Abluftrohr auf. Ob sich hinter der winkenden Kindergruppe mit ihrem gemalten Regenbogenbild eine Kritik am

Umweltaktivismus à la Greta Thunberg verbirgt oder nicht, ist vermutlich keine entscheidende Frage.

Wenn das Orchester die Muskeln ballt

Von vokaler Krafthuberei, die bei den Riesendramen Richard Wagners leicht in grob deklamierten Sprechgesang umschlägt, ist aus Gelsenkirchen nichts zu berichten. Unter der umsichtigen Leitung von Kapellmeister Giuliano Betta wird erfreulich viel gesungen, auch wenn nicht alle Stimmen die Anforderungen ihrer Partie vollends erfüllen können. Betta hält sich hörbar an das Diktum des Komponisten, dass der Gesangswohlklang der italienischen Schule für Wagners Opern nicht aufgegeben werden dürfe. Die Neue Philharmonie Westfalen spielt unter seiner Leitung einen transparenten, zuweilen beinahe leichtgewichtigen Wagner, der sich dynamisch weitgehend zurückhält. Beim Schrei der von Alberich geknechteten Nibelungen ballt das Orchester eindrucksvoll die Muskeln, aber die kantige Härte der rhythmisch hämmernden Ambosse greift es nicht auf.



Wotan (Bastiaan Everink, l.)
und Loge (Cornel Frey, r.)
besuchen Alberich (Urban
Malmberg) in Nibelheim.
(Foto: Karl Forster)

Die nahezu gänzlich aus dem Ensemble heraus besetzte Produktion punktet mit einem starken Wotan: Bastiaan Everink

lässt stimmlich kaum Zweifel an seiner Autorität als Hüter der Verträge aufkommen. Cornel Frey gibt einen charakterstarken Loge, der mit einer Mischung aus Eleganz und Spott gekonnt auf der Grenze zum Zynismus balanciert. Dank Almuth Herbst darf Fricka eine von Sorge getriebene Ehefrau sein statt keifende Xanthippe. Dass sie stimmlich obendrein noch in die Tiefen der allwissenden Erda hinab zu steigen vermag, muss man der Künstlerin hoch anrechnen.



Alberich (Urban Malmberg) als Gefangener, im Hintergrund triumphiert Mime (Tobias Glagau). (Foto: Karl Forster)

„Ihr hattet die Wahl“

Urban Malmberg gibt dem finsternen Alberich gallige Töne der Erbitterung. Unterdrückte Wut, herrisches Kommando und eine Portion Verschlagenheit liegen so nahe beieinander, wie es sich für den fiesen Chef-Nibelungen gehört. Wenn es dann aber endlich zum Ring-Fluch kommt, kann Malmberg kaum noch Reserven aktivieren. Stimmlich blass bleibt der Mime von Tobias Glagau, der unter Alberichs Knute zwar jammert und stöhnt, als Charakter indessen nur darstellerisch greifbar wird.

Das Schlusswort gebührt den Rheintöchtern, in Gelsenkirchen gesungen von Bele Kumberger (Woglinde), Lina Hoffmann (Wellgunde) und Boshana Milkov (Flosshilde). Deren Übermut

wagt uns in strahlendem Dur entgegen, klingt am Premierenabend aber in manchen Spitzentönen hart. Der Umschlag von jubelnder Lebensfreude in klagenden Wehlaut gelingt gleichwohl gut. Später, während eines Zwischenspiels, entfalten die sehnsüchtigen Undinen ein Stoffbanner mit einer Aufschrift. Unentrinnbar dem Untergang geweiht, konfrontieren sie uns, für die es womöglich ebenfalls zu spät ist, mit einer bitteren Wahrheit: „Ihr hattet die Wahl“.

Termine **und** **Informationen:**
https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/performance/2018-19/das-rheingold/#date_2019-05-11_1930

Fern gerücktes Märchen mit Brisanz für die Gegenwart: Bizets „Perlenfischer“ gelingen am Musiktheater im Revier

geschrieben von Werner Häußner | 8. Dezember 2025

Sie könnte so romantisch sein, die melodramatische Geschichte der Priesterin Leila zwischen dem schwärmerischen Jüngling Nadir und dem düsteren Zurga. Die Liebe könnte siegen am weißen Strand von Maratonga, wo die schlanken braunen Leiber der Perlenfischer in die Fluten tauchen, um die schimmernden Kostbarkeiten aus der Tiefe des Meeres zu bergen.



Brennende Gegenwart: Bizets „Perlenfischer“ befragen in Gelsenkirchen die tödlichen Folgen der neuen Sklaverei in globalisierten Wirtschaftsstrukturen. Foto: Karl und Monika Forster

Aber auf der Gelsenkirchener Bühne treibt Bernhard Siegl exotische Pseudo-Romantik von Anfang an gründlich aus: Eine bleigraue Folie verhängt das gesamte Portal. Dahinter sinkt, nur in Umrissen wahrnehmbar, ein Mensch von oben in die Tiefe: ein Taucher (Michael Bittinger). Und wenn das Vorspiel zu Georges Bizets „Die Perlenfischer“ verklungen ist, fällt der Blick auf schmutzige Menschen, die in einer primitiven Konstruktion aus Metallstangen, Holz und Wellblech schuften.

Es könnte eine Fischfabrik sein in einem Schwellenland. Frauen formieren sich zu einer Demonstration („I don't die for your pearls“ heißt es auf einem Transparent) und werden von schwer gerüsteten Sicherheitskräften brutal auseinandergetrieben. Das Tränengas wabert, die Menschen werden bekämpft wie lästiges Ungeziefer. Das sind starke, erschütternde Bilder, wie sie selten gelingen.



Der Regisseur Manuel Schmitt. Foto: Werner Häußner

Der 30jährige Regisseur Manuel Schmitt, geboren in Oberhausen, aufgewachsen in Mülheim an der Ruhr, studiert in München, lässt in seiner ersten Regiearbeit in seiner Heimatregion keinen märchenhaften Anflug zu. Er stellt in Kontrast zu Bizets Musik ein unverblümt hartes Drama auf die Bühne.

Gefährdet wie einst die Kumpel im Schacht

Die Perlenfischer sind zu einem gefährlichen Job gezwungen, in dem sie zusammenstehen müssen wie einst die Kumpel im Schacht, und der immer wieder Taucher das Leben kostet. Die Toten werden beim Initiationsritual Leilas hereingetragen, in jene Meeres-Plastik-Folie gewickelt, die sich als eine dominierende Metapher der Inszenierung herausstellt.

Schmitt schärft das Thema noch, indem er es durch zwei in Pausen projizierte Interviews dokumentarisch zuspitzt: Saeeda Khatoon, eine Mutter aus Pakistan, erzählt, wie sie – wie viele andere Frauen – ihren 18jährigen Sohn 2012 beim Brand einer Textilfabrik nach einem Terroranschlag der Schutzgeldmafia in Karatschi verloren hat. Der Prozess gegen den Textilhersteller Kik auf Schadenersatz vor dem Landgericht Dortmund hatte im November überregionales Presseecho

ausgelöst; das Gericht wird im Januar 2019 seine Entscheidung bekanntgeben. Khatoon gehört zu den vier Klägerinnen.

Lyrische Melodien – aggressive Chöre

Als verlogen entlarvt wird die Kolonialromantik, die das Libretto von Michel Carré und Eugène Cormon unter Kitschverdacht gestellt hat und damit der Rezeption des Werks bis heute im Wege steht. Bizet ist nicht das Hula Hawaiian Quartett und Nadirs berühmte Arie „Je crois entendre encore“ kein Tenorvehikel, sondern eine berührende Insel sehnsuchtsvoller Innerlichkeit in einer gänzlich desillusionierenden Wirklichkeit. Der Kontrast der weitgespannten Lyrismen Bizets zum Geschehen auf der Bühne erweist sich so als scheinbar: Bizet kennt in aggressiven Chören oder im gleichnishaften Sturm des zweiten Akts durchaus zupackende Dramatik. Wenn sich seine Figuren in ihren Arien nach innen wenden, thematisieren sie den Bruch mit ihrer Realität, die es ihnen unmöglich macht, ein persönliches Glück zu verfolgen.



Momente des Traums
und der Sehnsucht:
Stefan Cifolelli
als Nadir. Foto:
Karl und Monika

Schmitt hat jedoch auch einen Blick für die Ambivalenz in Bizets Drama. Denn die drei Protagonisten verfehlen je auf ihre Weise ihre Verantwortung für die Perlenfischer: Bizet hebt sie schon im Titel seiner Oper hervor, die eben nicht den Namen einer individuellen Hauptfigur trägt. Leila ist als Priesterin eine metaphysisch verankerte Garantin für den Schutz und das Überleben der Fischer – und daher ist der Bruch ihres Keuschheitsschwurs für die Gemeinschaft existenziell bedeutsam.

Nadir als „sanfter“ Rucksack-Tourist

Zurga als gewählter Anführer ist die eigentlich tragische Figur des Dramas; er wird zwischen seinen persönlichen Gefühlen und seiner politischen Pflicht zerrieben. Die Inszenierung arbeitet den brennenden Schmerz der inneren Konflikte sensibel heraus, und Piotr Prochera verkörpert als Darsteller packend unmittelbar den Zwiespalt zwischen Liebe und Freundschaft, Eifersucht und Rachedurst, Willen zur Gewalt und Streben nach dem hohen Ethos des Verzeihens. Schade, dass seine Stimme am Premierenabend in der Folge einer schweren Erkrankung nicht so recht mitspielen wollte – eine Ansage wäre sinnvoll gewesen.

Nadir ist ein Außenseiter, der von den Gefahren des Meeres wenig weiß. In Gelsenkirchen stößt er als Backpacker auf die Gemeinschaft, zückt sogleich sein Handy und macht seine Kamera bereit, als es mit der Einführung Leilas ein „exotisches“ Ritual zu fotografieren gibt. Er folgt ohne Rücksicht seinem Begehren, bricht das Tabu, verbringt eine ekstatische Nacht mit Leila, wird entdeckt – und versucht sich zu entziehen: Er zeigt seinen Pass und man darf vermuten, dass er versucht, mit seinem Handy die Botschaft seines Landes zu erreichen. Ein Reflex auf den alternativen Tourismus, der sich „sanft“ gibt, aber gerade durch seine Nähe und sein vermeintliches Verständnis tief in die andere Kultur eingreift.

Persönliche Tragödien werden nicht marginalisiert

So gelingt es der Regie, Bizets vermeintlich so fernen Tribut an den Exotismus seiner Zeit ganz nahe an die Gegenwart zu rücken, bei aller Relevanz des Politischen aber die persönlichen Tragödien nicht zu marginalisieren: Wenn Zurga am Ende der Oper vor dem graublauen Wogen zusammensinkt, nehmen wir Anteil am Schicksal eines Menschen, der nur in einem Moment der klassische Eifersüchtige in einer Dreiecks-Konstellation der Liebe ist – ansonsten aber unter der Last seiner Verantwortung zusammenbricht und dennoch noch zu einer selbstlosen Tat fähig ist. Wie Schmitt das Finale inszeniert, gewinnt Bizets Oper eine humane Tiefendimension, die ihr gemeinhin nicht zugetraut wird.



Dongmin Lee (Leila) und Piotr Prochera (Zurga). Foto: Karl und Monika Forster

Bei Giuliano Betta ist die (original nicht erhaltene und daher nachinstrumentierte) Musik Bizets unter den meisten Aspekten in guten Händen: Mit dramatischem Instinkt erfasst sind die Kontraste zwischen den lyrisch-duftigen, vielfältig

schattierten Piani und den scharf auffahrenden, aggressiven Tuttischlägen und Chornummern, die der Gelsenkirchener Opernchor mit allem Glanz, aber manchmal auch überanstrengt aussingt.

Die entrückten Arien Leilas und Nadirs, in denen südliche Nächte und Natur mitklingen, sind melodieaffin ausgesungen und atmen leicht und weit. Aber das Vorspiel lässt Betta zu zögerlich phrasieren und vergisst über den sinnlichen Melodien die untergründige, drohende Bassfigur; auch im Lauf des Abends fällt auf, dass er Details unter Bizets hinreißender Melodik schwach belichtet. Und bei aller berechtigten Liebe zum Piano: Manch ein Tremolo könnte fiebriger flirren, manche Hymne des Blechs mit mehr Hingabe klingen.

Mehrere Gründe für den Erfolg

Als Nadir hat das Musiktheater im Revier Stefan Cifolelli verpflichtet, der sonst viel an der Komischen Oper Berlin singt. Sein Tenor zeigt sich, als er sich frei gesungen hat, eher italienisch als französisch, überzeugend in dramatischen Momenten, in der berühmten Arie in der Höhe vorsichtig angesetzt und – aus dem ehrbaren Streben, jeden Druck zu vermeiden – nicht ganz lupenrein in der Tongebung. Kein prinzipielles Problem offenbar – das Decrescendo in der Höhe zeigt, dass Cifolelli seine Technik im Griff hat.



Symbolisch geladene Kostüme verraten viel über die Figuren: Leila (Dongmin Lee) wird von den Perlenfischern zur Ikone stilisiert. Foto: Karl und Monika Forster

Die Leila von Dongmin Lee ist nicht nur das ätherisch-passive Wesen, sondern eine junge Frau, die sich auch gegen die versuchten Übergriffe des Dorfältesten Nourabad (bass-balsamisch: Michael Heine) wehrt und am Ende zu ihren Gefühlen für Nadir steht. Die symbolisch geladenen Kostüme Sophie Rebles machen gerade ihre Entwicklung äußerlich deutlich: Sie wird förmlich zur Ikone aufgeladen und flieht zuletzt im mit (giftigem) Blau beschmierten einfachen Kleid der Perlenfischer.

Erneut hat Gelsenkirchen also mit einem Werk, das am Rand des gängigen Repertoires steht, einen großen Erfolg eingefahren: Der Beifall war stark, ein einsamer Buh-Rufer für die Regie ändert daran nichts. Erfolgreich auch, weil mit Manuel Schmitt eine Regietalent-Entdeckung gelungen ist; er wird auch 2019/20 wieder am Musiktheater im Revier inszenieren. Und erfolgreich, weil es gelungen ist, Bizets so fern gerücktes exotisches Märchen in ein brisantes Stück der Gegenwart zu verwandeln.

Weitere Vorstellungen: 27., 30. Dezember; 4., 19., 27. Januar; 17. Februar; 10., 24. März; 27. April 2019.

Info:

<https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/performance/2018-19/die-perlenfischer/>