

Zerbrechliche „Realität“: In Mönchengladbach und Frankfurt spielen zeitgenössische Opern mit Wahn oder Wirklichkeit

geschrieben von Werner Häußner | 6. Februar 2018



Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte, wird in Rheydt von Andrew Nolan dargestellt. Seine Frau Mrs. P. ist Debra Hays. Foto: Matthias Stutte

Die Oper und der Film sind von allen Künsten vielleicht am besten geeignet, unterschiedliche Wahrnehmungs- und Bewusstseins-Ebenen sinnlich darzustellen. Die Musik ermöglicht es, Tatsachen und Vorstellungen, Gegenstand und Begriff, Außen und Innen, die äußere empirische und die innere seelische Welt quasi gleichzeitig zum Vorschein zu bringen.

Die psychische Störung, der „Wahnsinn“, ist dafür ein Ausdrucksmittel, das in der Oper eine lange und erfolgreiche Karriere hinter sich hat.

Dass dieser geistige Extrem- oder Ausnahmezustand auch in der zeitgenössischen Oper nicht vergessen ist, zeigen in diesen Tagen zwei bemerkenswerte Neuinszenierungen: In Rheydt hat Robert Nemack – als Wiederaufnahme aus der letzten Saison aus Krefeld – Michael Nymans Kammeroper „Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte“ auf die Bühne gebracht; Frankfurt zeigt im Bockenheimer Depot „Enrico“ des in Düsseldorf lebenden Komponisten Manfred Trojahn.

In beiden Opern wird auf je eigene Weise „Realität“ in Frage gestellt: Nyman geht auf der Basis einer Erzählung von Oliver Sacks von einem medizinischen Befund aus, einer visuellen Agnosie. Trojahn adaptiert ein Drama von Luigi Pirandello, in dem es um Maskerade, Täuschung und das Verschwimmen von Wirklichkeit geht.

Ein rotes Etwas mit grünem Anhängsel

Im Theater von Mönchengladbachs Stadtteil Rheydt sitzen die Zuschauer auf der Bühne um eine Scheibe, auf der die Lebenssphäre des Doktor P. aufgebaut ist: Der begabte Musiker und berühmte Sänger war in zunehmendem Maße außerstande, Gesichter zu erkennen und konnte seine Studenten nur noch an der Stimme identifizieren. Mehr noch: Er sah auch Gesichter, wo keine waren, und konnte Gegenstände nicht mehr zutreffend mit einem Begriff belegen. Eine Rose etwas beschreibt er als rotes, gefaltetes Etwas mit grünem Anhängsel. Da Dr. P. aber ein ausgezeichnete Musiker ist, organisiert er seine Welt mit musikalischen Begriffen und findet sich so im Alltag zurecht.

Oliver Sacks, der selbst Neurologe, Musiktheoretiker und erfolgreicher Autor allgemeinverständlicher Sachbücher war, erinnert in dieser Geschichte daran, wie fragil unsere Fähigkeit ist, zu erkennen und zu verstehen: Unsere

Koordinatensysteme sind alles andere als „objektiv“; unser Gehirn spielt uns seltsame oder erschreckende Streiche.



Szene aus Michael Nymans Kammeroper mit Andrew Nolan (Dr. P., links), dem Arzt Dr. S. (Markus Heinrich, Mitte) und Mrs. P. (Debra Hays). Foto: Matthias Stutte

Nymans Kammeroper nimmt die Zuschauer in fünfzehn Szenen, einem Prolog und einer abschließenden Prognose mit hinein in die erstaunliche, manchmal befremdliche, manchmal skurril-komische Welt des Dr. P. Ein Arzt, Dr. S., tritt an ein Rednerpult, als halte er einen Vortrag auf einem medizinischen Kongress, kommentiert die Szenen, als seien sie Versuchsanordnungen oder Fallbeispiele und gibt am Ende eine wissenschaftliche Einschätzung. Markus Heinrich gestaltet den seriösen, aber auch mitfühlenden Mediziner mit der nötigen, distanzierenden Seriosität.

Wir können mit der erschütterten Beziehung zur Realität – wie der Patient Dr. P. – mit rührend-wissender Heiterkeit umgehen: Andrew Nolan verkörpert den kultivierten älteren Herrn, der sich mit Hilfe seiner umsorgenden Frau (sensibel in der Darstellung, aber leider nicht immer textverständlich: Debra Hays) auch in der Unbill der ihm entfremdeten visuellen Welt zurechtfindet. Ein Mensch, der seine Würde gerade in seiner Begrenztheit findet.

Die Bühne von Clement und Sanôu, ein sorgfältig ausgestattetes Wohnzimmer, spielt mit dem Realismus-Begriff, wenn sich eine Stehlampe nach oben verabschiedet oder der Flügel sich spaltet, sobald die Scheibe beginnt, sich zu drehen. Michael Preiser und seine sieben Musiker lassen die sanft harmonisch angelegte Musik Nymans weich und samtig die Stimmen umspielen; ihr Minimalismus ist anders als bei Philip Glass oder John Adams vor allem auf verschmelzenden Wohlklang angelegt. Die Zuschauer bleiben berührt und – im besten Fall – auch ein wenig irritiert zurück.

Eine böse Maskerade als konstruierte Wirklichkeit



Holger Falk als
Enrico in Manfred
Trojahn's
gleichnamiger Oper
in Frankfurt. Foto:
Barbara Aumüller

So versöhnlich und kuschelig geht es in Manfred Trojahn's „Enrico“ nicht zu: Die „dramatische Komödie“ geht nicht von der einführenden Sympathie mit einem Patienten aus, sondern stellt die „Krankheit“ von vornherein in Frage: Vor zwanzig Jahren fiel ein Mann namens Enrico bei einer Maskerade vom

Pferd, bei der er König Heinrich IV. dargestellt hat. Aus seinem Koma erwacht, wird er Opfer seiner Freunde, die ihm vorspielen, er sei tatsächlich der mittelalterliche deutsche Herrscher.

Nach zwanzig Jahren soll das Spiel mit Hilfe eines Arztes aufgelöst werden. Aber die Realität der Maskerade hat längst alle Beteiligten eingeholt und in ihre Wahnwelt gezwungen. Fragt sich nur, wo der vermeintliche König steht: Glaubt er an seine Rolle? Hat er jemals daran geglaubt, Heinrich IV. zu sein? Ist er derjenige, der mit seiner Umwelt spielt statt jene mit ihm? Und sind die Akteure der zynischen Komödie nicht selbst längst in ihrer Spielwelt aufgegangen?

Tobias Heyder macht aus dieser faszinierend vielschichtigen Geschichte ein spannend verdichtetes Kammerspiel, für das Britta Tönne (Bühne) und Verena Polkowski (Kostüme) den Schein fragmentarisch oder hyperrealistisch, die Handlungsebene schattenhaft, theatralisch, bisweilen mit einem grotesken Zug ausstaffieren: Die Bücherwand, die am Ende ausgeräumt wird und den Blick auf ein Foto des nächtlich erleuchteten Frankfurt freigibt, steht für die virtuelle Realität der Romane – aber die Fotografie ist auch nur vermeintlich wirklichkeitstreu.

Holger Falk hält die Figur des Enrico – fabelhaft charakterisierend gesungen – in der Schwebe. Der Wahn wirkt nicht gespielt, der Fall in die Selbsterkenntnis hat einen Rest des Unaufgelösten: Einbildung, Hirngespinnste, Weltflucht oder Wachtraum? Heyder hütet sich, Eindeutiges zu behaupten; das böse Spiel will sich nicht auflösen, der Mord am Ende ist nur furchtbar konsequent.

Meisterwerk der Andeutung und Verdichtung



Manfred Trojahn.
Foto: Werner Häußner

Trojahns Musik ist ein Meisterwerk der Andeutung, der doppelbödigen Verdichtung bei gleichzeitiger Distanz vor jeder „romantischen“ Verschleierung – doch gerade das ermöglicht der Musik, romantische Vielschichtigkeit einzuholen. Roland Böer entlockt dem kleinen Ensemble vielfarbige Klangfacetten, gläsern unbestimmt, grell aufblitzend, mit kühlem Schmelz oder grantiger Härte kammermusikalisch fein oder wuchtig zupackend.

Auf der Bühne stehen Frankfurter Sängerinnen und Sänger, die ein weiteres Mal beweisen, wie richtig Intendant Bernd Loebe mit seiner langfristig angelegten Ensemblebildung liegt: Juanita Lascarro als präzise artikulierende Marchesa Matilda, Sebastian Geyer als differenziert Wort und Klänge wägender Belcredi, Angela Vallone als aparte Frida, Dietrich Volle als posaunengestützte medizinische Pseudo-Autorität, Theo Lebow, Peter Marsh, Samuel Levine, Björn Bürger, Frederic Jost und Doğuş Güney in spritzigen, komödiantisch zugespitzten Ensembleszenen, die an Rossini, aber auch an skurrile Momente bei Igor Strawinsky oder Bohuslav Martinů erinnern.

Die Oper wurde 1991 in Schwetzingen uraufgeführt; die Inszenierung in Frankfurt zeigt, dass es sich lohnt, immer wieder auf zeitgenössische Werke aufmerksam zu machen, ohne

stets auf den Hype der Uraufführung zu kalkulieren. „Enrico“ ist eine Empfehlung fürs Repertoire.

Vorbildhafte Entdeckerfreude: Drei Einakter von Ernst Krenek an der Oper Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 6. Februar 2018



Der Diktator (Davide Damiani) vor der stummen Prozession der Opfer des von ihm entfesselten Krieges. (Foto: Barbara Aumüller)

Drei kurze Opern, die zunächst einmal nichts miteinander zu tun haben, zusammengespannt zu einem Abend: Ernst Krenek schrieb unmittelbar nach seinem Welterfolg „Jonny spielt auf“ ein Triptychon und gab es nach Wiesbaden zur Uraufführung (1928). Die Gegenwart ist solchen Experimenten nicht geneigt; Kurzopern sind unbeliebt und außer Puccinis „Il Trittico“ und ein paar Ausnahmen wie Mascagnis „Cavalleria rusticana“ oder Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“ hat sich kaum eine im Repertoire gehalten. Auch Kreneks drei Einakter werden kaum

einmal einzeln, aber noch seltener als Einheit aufgeführt. Frankfurt hat es nun gewagt und den Abend sogar ins Große Haus gelegt.

Dabei bietet Ernst Krenek zwischen Symbolismus und Satire genug Stoff für Reflexion. David Hermanns Regie nutzt das Potenzial, ohne es lehrhaft zu überzeichnen oder szenisch allzu eindeutig auszuführen. Den „Diktator“, auch im letzten Jahr beim Kurt Weill Fest in Dessau zu sehen, nennt Krenek eine „tragische Oper“ – eine Tragik allerdings, die sich erst auf den zweiten Blick erschließt und weniger mit der Frau zwischen zwei Männern als mit politischer Psychologie zu tun hat. Eine Frau, deren Mann in einer Schlacht durch Giftgas erblindet ist, beschließt, den Diktator als den Urheber des Kriegs zu töten. Sie erliegt aber dem Charisma des mächtigen Mannes und wird von der Kugel getroffen, die seine Geliebte aus Eifersucht auf ihn feuert.

Wie kommen Menschen dazu, Machthaber zu verehren?

Was im Libretto Kreneks psychologisch ziemlich schwach motiviert erscheint, kann als Parabel gelesen werden, erdacht von einem politisch wachen Kopf, der sich fragt, wie Menschen dazu kommen, Machthaber zu verehren und sich für sie zu opfern, die eigentlich Ursache ihres Leidens am Leben sind. Auch dabei spielt „Unwahrscheinliches“ eine Rolle, Rätsel, die sich nicht ohne weiteres erklären lassen.



Szene aus „Das geheime

Königreich“ von Ernst Krenek
an der Oper Frankfurt.
(Foto: Barbara Aumüller)

Die Psyche des Menschen als unergründliches Terrain also. Das sehen wir in „Das geheime Königreich“ wieder, das in seiner Märchendiktion das Thema der Macht ins Romantische erweitert – und damit ein typisch deutsches Phänomen thematisiert, eine politisch mittelbar brisante Innerlichkeit und Weltflucht. „Die Schönheit des ewigen Lebens“ werde sein Königreich sein, sagt der an sich selbst zweifelnde Herrscher, und entdeckt „das Wesentliche“ im Auge eines Tieres. Ein Narr, der an Shakespeare erinnert, ein gebrochener, ratloser König, eine machtgierige Königin, ein entflammter Rebell und singende Revolutionäre: das ist das Personal in diesem erotisch durchwebten Kampf um die Krone.

Zwischen Max Schmeling und Sigmund Freud



„Schwergewicht oder Die Ehre der Nation“: Simon Bailey als Boxer Adam Ochschwanz. (Foto: Barbara Aumüller)

Das dritte Stück, eine heitere Burleske, steht nicht wie ursprünglich konzipiert, am Ende, sondern in der Mitte des Abends: „Schwergewicht oder Die Ehre der Nation“ greift satirisch Zeitströmungen auf wie die Vergötterung des Sports

oder den Glauben an die Psychoanalyse. Zwischen Max Schmeling und Sigmund Freud lässt Krenek den einfach strukturierten Kraftprotz auf eine hochverstiegene Medizinstudentin („Mein Unterbewusstsein ist zu stark“) treffen, die sich willig als Punching-Puppe niederschlagen lässt – um dem gesellschaftlichen Skandal zu entgehen oder einen sexuell antörnenden Masochismus zu genießen? Schon die Namen „Adam Ochsenchwanz“ und „Anna Maria Himmelhuber“ verraten genug.

Jo Schramm hat für David Herrmann eine flexibel veränderbare Bühne gebaut, deren klarer, steriler Raum für den „Diktator“ dem Willen der Regie entgegenkommt, Realismus zu brechen und ins Parabelhafte mit absurden Zügen zu drifteten. Der blinde Mann ist nur einer unter vielen, die im ergrauten Hintergrund steif vorbeidefilieren – eine beklemmende Prozession, die den Diktator stumm anklagt. Wenn Maria, die Frau des Versehrten, drei Mal auf den Machthaber schießt, zeigt sich rotes Blut auf weißer Weste, aber er fällt nicht. Er reißt sich die Hemdbluse vom Leib: Der Diktator ist eine Figur, die nicht durch Schüsse umzubringen ist, ein immer wiederkehrendes Phänomen der Geschichte.

Wundervolles Bild für ein inneres Reich

Für das „Schwergewicht“ öffnet sich der Raum zu einem sinistren Varieté irgendwo zwischen „Cabaret“ und Hermann Hesses „Steppenwolf“. Die Kostüme Katharina Taschs werden grell und bunt. Die Welt, der die „Ehre der Nation“ zugesprochen wird, ist kreischend kitschig. Ein phantastischer Bild-Einfall kennzeichnet „Das geheime Königreich“: In einem immateriell wirkenden, spiegelnden Hintergrund verfließen die Formen, lösen sich die individuellen Gestalten auf, verschwimmt die Eindeutigkeit der Welt in einem Ozean aus Licht (Olaf Winter) und weich changierende Farben. Ein wundervolles Bild für das uneindeutige, sich jeder Definition entziehende „innere Reich“, in das sich der König zurückzieht.



Ernst Krenek im Jahr 1927 – damals schon ein gemachter Mann. (Foto: Kurt Weill Fest)

Kreneks Musik wurde oft vorgeworfen, eklektisch zu sein, keinen eigenen Stil, zu wenig persönliche Farbe zu entwickeln. Genau das ist ihre Stärke und ihre Modernität: Krenek ahmt im „Diktator“ ungeniert die Melodiebögen Puccinis nach, greift vorbehaltlos auf die Diktion des Verismo zurück, aber schafft alles andere als eine bloße Stilkopie, sondern eher ein raffiniertes Amalgam aus Vorbildern in kalkulierter, individueller Prägung. „Schwergewicht oder Die Ehre der Nation“ dreht und swingt sich durch die reizenden Plattitüden der Tänze der Zwanziger, ob Pasodoble oder Tango, entzückt mit federleichter Instrumentierung und leiser Ironie.

Form und Rausch, Sinnlichkeit und Technik

„Das geheime Königreich“, die komplexeste der Partituren, geht harmonisch in die Tiefe, schreitet die Tonalität weit aus, verbindet Strauss und Schreker, Zemlinsky und Wagner zu einem Neuen, in dem sich Form und Rausch, Sinnlichkeit und Technik nicht ausschließen. Lothar Zagrosek setzt mit dem Frankfurter Opern- und Museumsorchester den Zauber der Musik in Klang: die

verführerisch sinnlichen Qualitäten, die in sich hineinlächelnden Stil- und Motivzitate, den spritzigen Rhythmus und die polyphonen Verästelungen. Krenek erweist sich wiederum als einer, der im vielstimmigen Konzert der unglaublich vielfältigen Zwanziger Jahre eine gewichtige Stimme beizutragen hat.

Wie stets, überzeugt das Frankfurter Sänger-Ensemble. Man mag mit dem einen oder anderen Detail nicht glücklich sein – Sara Jakubiak singt die schwellenden Bögen am Anfang nicht frei, Juanita Lascarro bleibt als Frau des Diktators eine Dulderin mit gedeckelt-mattem Ton –, aber die glänzend aufeinander eingestellten Darsteller lassen die drei Stücke musikalisch aus einem Guss erscheinen: Davide Damiani als Diktator und König der Mann der Macht, Barbara Zechmeister als quicke Evelyne, die Frau des Boxers, Simon Bailey als angemessen grobschlächtiger Athlet, Ambur Braid als koloratursprühend überdrehte Königin und Sebastian Geyer als weiser Narr. Dazu kommen Ludwig Mittelhammer, der in seinem kurzen Auftritt als Professor Himmelhuber eine angenehm gefärbte, frei geführte Stimme zeigt, und Nina Tarandek als seine psychoanalytisch vorgebildete Tochter.

Eine vorbildhafte Spielplan-Politik führt zu einer Entdeckung, für die sich der Weg nach Frankfurt gelohnt hat. Leider war das Triptychon nur kurz im Programm – auf eine Wiederaufnahme ist zu hoffen.

Am Mittwoch, 21. Juni, 20 Uhr befasst sich unter dem Titel „Happy New Ears“ ein [Werkstatt-Konzert](#) im Opernhaus Frankfurt mit dem Ensemble Modern mit dem Komponisten Ernst Krenek.

www.oper-frankfurt.de

Der Triumph des Absurden: Bohuslav Martinůs „Julietta“ an der Oper Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 6. Februar 2018



Der Dschungel als Bild für die undurchdringlich überwucherte Grenze von Sein und Schein. Kurt Streit (Michel) und Juanita Lascarro (Julietta) in der Frankfurter Neuinszenierung von Bohuslav Martinůs „Julietta“. Foto: Barbara Aumüller

Traum oder Realität? Erinnerung oder Fiktion? Tatsache oder Vorstellung? Fragen, die nicht so einfach zu beantworten sind, wenn man in eine Stadt kommt, in der alle Bewohner ihre Erinnerung verloren haben. In der Vergangenheit nicht existiert. In der Geschichte synthetisch wird, nicht zu unterscheiden von bloßer Erfindung oder gar verkaufter Erinnerung. Bohuslav Martinůs Oper „Juliette ou La Clé des songes“ greift im Gewand des Surrealen, des Traumes, ein erkenntnistheoretisches Problem auf, über das wohl schon jeder einmal nachgedacht hat.

Ist das, was wir sehen und erleben, eigentlich „real“? Oder spielt uns der „Lügengeist“ René Descartes' eine Realität vor, die der Wirklichkeit nicht entspricht? Ist unser Leben ein Traum in einem Traum, wie Edgar Allan Poe sinnierte? Für den Skeptiker Descartes war die untrügliche Wahrheit, die des Menschen Vernunft erst möglich macht, die Voraussetzung der menschlichen Freiheit. Und die Evidenz Gottes die Voraussetzung dafür, der eigenen Vernunft zu vertrauen und damit in die Lage zu kommen, defizitäre Systeme und die eigene Begrenztheit zu kritisieren. Doch unsere Weltsicht schwankt zwischen naiver Vergötterung der Empirie („Ich glaube nur, was ich sehe“) und ratloser Auflösung jeglicher Gewissheit. Im Zeitalter eines radikalen Skeptizismus sticht der Gottes-Trumpf nicht mehr.

Die Frage nach Fiktion oder Realität stellt sich mit neuer Schärfe, angefacht noch durch eine populäres Denken durchziehende Form der Dekonstruktion, die keinen (Erkenntnis-)Stein mehr auf dem anderen lassen will. Für Jacques Derrida waren selbst Tod und Leben nicht unabänderlich – aus der Dekonstruktion ihres Gegensatzes entsteht das Gespenstische als neues Modell des Werdens der Welt. Da kommen uns Romantik und Surrealismus Hand in Hand entgegen und grinsen uns an ob unserer verzweifelten Versuche, beständige Ordnungen in der Welt zu finden, die wir – als letzten Ausweg – vielleicht noch im Hedonismus, Narzissmus oder der universalen Geltung des Ökonomischen entdecken.

Plötzlich stößt eine vergessene Oper auf gesteigertes Interesse

Kein Wunder also, dass Martinůs 1938 uraufgeführte und danach für zwei Jahrzehnte verschwundene Oper plötzlich ins Zentrum des Interesses rückt. 1959, nach der Wiesbadener deutschen Erstaufführung, war die Zeit dafür noch nicht reif; auch 2002 blieb die vorzügliche Wiederentdeckung in Bregenz ohne nennenswertes Echo, obwohl die Produktion auch in Paris gezeigt wurde. Jetzt, auf einmal, explodieren die

Neuinszenierungen: Bremen, Zürich, Frankfurt; in der nächsten Spielzeit verlässt gar Daniel Barenboim sein wagnerisches Elysium, um in Berlin für Martinůs Werk zum Taktstock zu greifen.



Den Menschen fehlt das Gedächtnis: Geschichte schrumpft für sie auf einen Augenblick; dennoch gieren sie nach Erinnerungen. Szene aus der Frankfurter „Julietta“-Inszenierung Florentine Kleppers. Foto: Barbara Aumüller

Offenbar fasziniert die feine Grenze zwischen Illusion und Realität, auf der „alles Reale fiktiv erscheint und alle Fiktionen die Gestalt von Realität haben“, wie Martinů im Vorwort seines Klavierauszugs zu „Julietta“ (1947) formuliert. Ein weiteres Beispiel dafür, dass lange vergessene Opern plötzlich unglaubliche aktuelle Relevanz erhalten und mit Macht ins Repertoire drängen. In ihrer Frankfurter Inszenierung spitzt Florentine Klepper diesen Gegensatz zu – nicht zuletzt mit Hilfe des grellen, aber irgendwie künstlich wirkenden Realismus der Bühne von Boris Kudlička und der Kostüme Adriane Westerbarkeys.

In einer Hotelhalle – Beherbergungsbetriebe und fünfziger Jahre scheinen momentan bei Bühnenbildnern hoch im Kurs –

bewegt sich eine quirlig bunte Gesellschaft. Dem Buchhändler Michel, der in die „kleine Stadt am Meer“ hineinstolpert, fallen die merkwürdigen Kleinigkeiten zunächst ebenso wenig auf wie dem mit dem detailreichen Realismus der Figuren beschäftigten Betrachter. Erst als ein kleiner Araber (die quirlige Nina Tarandek) behauptet, das gesuchte Hotel „du Navigateur“ existiere überhaupt nicht, erst als ein Mann mit Hut bekräftigt, er besitze einen Dampfer und ihn als Modell in einer wassergefüllten Plastiktüte vorweist, dämmert die Erkenntnis, in dieser Stadt könne es nicht mit rechten Dingen zugehen.

Michel, auf der Suche nach einer jungen Frau mit einer bezaubernden Stimme namens Julietta, muss erkennen: Die Menschen können sich an nichts erinnern, was länger als zehn Minuten zurückliegt. Es ist der Beginn einer Serie skurriler Begegnungen und Situationen. Was nie geschehen scheint, wird wiedererkannt, was soeben geschehen scheint, ist vergessen. Michel gelingt es nicht, aus der realen Irrealität dieses Welt-Gespinstes zu entkommen: Ob der Schuss, den er auf Julietta abfeuert, getroffen hat, werden er und wir nie erfahren ...



Kurt Streit (Michel) und Juanita Lascarro (Julietta) in der Frankfurter Erstaufführung von Bohuslav Martinus „Julietta“. Foto: Barbara Aumüller

Im dritten Akt finden wir einen Bürokraten am Amte, der Träume verwaltet und zuteilt. Aber Martinůs Libretto setzt noch eins drauf, zieht noch eine Ebene des Surrealen ein: Alle auftretenden Personen – ein vom Wilden Westen schwärmender Hotelboy, ein trauriger Obdachloser, ein begehrtlicher Sträfling – sprechen von „Julietta“: Aus der einen Geliebten wird die Frau in vielen Facetten. Ihre Stimme aus der Ferne führt Michel wieder auf die Reise. Er entkommt, genau wie der Traumverwalter – Michael McCown als vertrocknetes Subjekt – vorhergesagt hat, der geschlossenen Anstalt der Träume nicht.

Während in der letzten Spielzeit in [Bremen](#) Johanna Pfau und John Fulljames von Anfang an eine unbehaglich surreale Atmosphäre präsent setzten und zunehmend verdichteten, spielen Klepper und Kudlička mit dem zum Schein mutierenden realistischen Sein. Was logisch und stringent wirkt, verkrümmt sich allmählich in die aufgehobene Logik einer bedrohlichen Welt jenseits selbstverständlicher Kausalgesetze.

Was anfangs nur skurril wirkt, wird beängstigend, spätestens, wenn auf einer zweiten Ebene der Bühne graue, gesichtslose Gestalten wie Schlafwandler unfasslichen Zielen entgegenschwanken. In dem Moment, in dem sich die adrette exotische Bepflanzung eines Lichthofs als Dschungel in die Halle hineinschiebt, bricht die Illusion von Realität endgültig im Licht ungeheurer Verrückung.

Zwischen rezitierendem Deklamieren und ariosier Entfaltung

Für die Darsteller ist „Julietta“ eine doppelte Herausforderung: Sie müssen szenisch die skurrile Aktion in naturalistischen Habitus kleiden, der im Detail ständig Elemente eines bizarren Traums streift. Und sie sind in Martinůs Musik mit einem Spektrum zwischen Sprechen, musikalischem Rezitieren, Sprechgesang und ariosier Entfaltung konfrontiert. In diesen Momenten bewährt sich wieder einmal die Frankfurter Ensemblepflege: Beau Gibson, Boris Grappe, Andreas Bauer, Magnus Baldvinsson, Judita Nagyová, Marta

Herman und Maria Pantiukhova aus dem Opernstudio füllen in mehreren Rollen selbst peripher auftauchende Gestalten mit intensiver Präsenz.

Kurt Streit in der fordernden Partie des Michel agiert szenisch zu steif, um die zunehmende Verstörung deutlich zu machen. Stimmlich ist Streits ausgezeichnete Artikulation hervorzuheben, im Klang bleibt der Tenor allerdings oft fest und grell. Juanita Lascarro konkretisiert sich als Julietta aus der Erinnerung zum idealtypischen Weib mit warm-verführerischem Ton, um zum Schluss nur noch als – von Vibrato gefährdete – Stimme verortbar zu sein.



Frankfurts GMD
Sebastian Weigle.
Foto Monika
Rittershaus

Das Wunder von Frankfurt ereignet sich im Orchester: Sebastian Weigle poliert Martinůs vielgestaltige Partitur zu einem funkelnden Edelstein erlesenster Klänge. Dem Hörer geht es wie der Figuren auf der Bühne: Er meint sich ständig, an etwas zu erinnern, was im nächsten Moment verflogen ist: die süffige Melodik Puccinis oder die perkussiven, querständigen Akkorde Strawinskys, die schwebende Lyrik Debussys oder die

schwerblütigen Knalleffekte Skrjabins, der freche Ton des Schlaglers oder die Melancholie eines Akkordeon-Chansons. Böhmischer Glanz oder Reibungen á la Erik Satie, trockener Humor á la Darius Milhaud oder die exotische Raffinesse eines Vincent d'Indy – das alles amalgamiert Martinů in einem elaborierten Reichtum, dessen facettenreicher Klang unter den Händen Weigles im Frankfurter Orchester blüht und hämmert, schwärmt und tanzt, raunt und fließt.

Es gab viele großartige Abende mit Sebastian Weigle, von Wagner bis Humperdinck und Strauss, aber die makellose Martinů-Premiere ragt heraus. Ein Glück, dass man von der Produktion eine CD erwarten darf. Und ein Glück, dass Martinůs Oper mit diesem Frankfurter Ereignis – hoffentlich – endgültig im Repertoire angekommen ist. Jetzt wäre es angebracht, den Komponisten nicht nur über „Julietta“ und seine bekanntere „Griechische Passion“ – in der nächsten Spielzeit am Essener Aalto-Theater – zu definieren, sondern sich auf Entdeckungstour zu begeben. Tipp für Spielplan-Macher: Die Filmoper „Die drei Wünsche“, 2002 in Augsburg vorzüglich, aber folgenlos inszeniert, harret einer Wieder-Entdeckung.

Aufführungen von „Julietta“ in dieser Spielzeit an der Oper Frankfurt noch am 8. und 13. Juli.

Im „Bockenheimer Depot“ sind gleichzeitig drei Einakter Martinůs zu sehen: „Messertränen“, „Zweimal Alexander“ und „Komödie auf der Brücke“. Termine am 6., 9., 10., 12., 15., 16. und 17. Juli.

Info: www.oper-frankfurt.de