Unauflösliche Märchenwelt: Oper Köln eröffnet die Spielzeit mit „Die Frau ohne Schatten“

geschrieben von Werner Häußner | 21. September 2023

Daniela Köhler (Kaiserin) und Irmgard Vilsmaier Der(Amme). (Foto: Matthias Jung)

Dem früheren Intendanten des Aalto-Theaters Essen, Hein Mulders, ist mit der Strauss-Oper „Die Frau ohne Schatten“ zum Spielzeitauftakt ein markantes Statement gelungen. Die Inszenierung von Katharina Thoma hat jedoch Leerstellen, die auch von der hervorragenden Orchesterleistung unter Marc Albrecht nicht verfüllt werden können.

Das üppige Orchester, die häufigen Verwandlungen, die Länge und die fünf extrem anspruchsvollen Hauptpartien: Richard

Strauss‘ und Hugo von Hofmannsthals „letzte romantische Oper“ über ein Zwischenwesen aus dem Geisterreich, das keinen Schatten wirft, ist ein dicker Brocken selbst für große Bühnen. Im Staatenhaus, der Spielstätte der Oper Köln bis zur hoffentlich baldigen Wiedereröffnung des Hauses am Offenbachplatz, sind häufige Verwandlungen oder ein technischer Bühnenzauber nicht zu realisieren. So macht Johannes Leiacker die Not zur Tugend: Eine Erhöhung, aus Schichten geformt wie eine geologische Formation, ganz in Weiß, in organisch verlaufenden Kurven, mit einem krönenden Felsen – das war’s in Sachen Bühnenbild.

Das Gürzenich-Orchester sitzt weit gestaffelt rechts von der Bühne: Der Klang ist weniger fokussiert als in einem Graben. Dirigent Marc Albrecht lässt die Musiker diesen Raum nutzen: Strauss‘ filigran verwobene Linien und Motive bündeln sich, streben massiert zusammen, spritzen in glitzernder Gischt wieder auseinander, entfalten sich frei und räumlich. Die wundervoll ausgekosteten Piano-Stellen tragen. Albrecht kann die Musik großzügig aufblühen lassen, breitet ein leuchtendes Spektrum aparter Klangfarben aus, baut vom zurückhaltenden ersten bis zum pathossatten dritten Akt einen Spannungsbogen auf, der sich nicht dynamisch verausgabt, bevor er die Kulminationspunkte in der zweiten Hälfte des Abends erreicht.

Sinnlich und klug disponierte Musik

Die Musiker des Gürzenich-Orchesters können zeigen, was sie drauf haben, ob Celli oder Celesta, die fünf Tuben oder Tamtam und chinesische Gongs. Aber der Raum setzt auch Grenzen: Blechbläsereinsätze geraten allzu gerundet, wo sie scharf attackieren müssten, die Holzbläser gehen seltsamerweise immer wieder unter. Trotzdem: Albrecht präsentiert sich als ein Strauss-Dirigent von Format, der diese „Frau ohne Schatten“ so sinnlich wie klug disponiert und nicht an den knalligen Effekt verrät.

Der Kaiser (AJ Glueckert) und sein Falke (Giulia Montanari). (Foto: Matthias Jung)

Für die Sänger ist der Vorteil unüberhörbar: Sie müssen nicht forcieren, werden vom Orchester nicht übertönt, auch wenn Albrecht die massive Wucht dieser vollkommenen Synthese des Symphonischen und des Dramatischen auskostet. Diese Chance nutzt AJ Glueckert als Kaiser. Er nimmt die Dramatik zurück, legt die Partie kantabel an, betont so, dass dieser romantische Jäger der weißen Gazelle, die sich zur Frau verwandeln sollte, ein verträumter Held ist, dem Geisterreich nicht zugehörig, aber zugetan. Der Stimme des Tenors kommt dieser Ansatz sehr entgegen.

Die Kaiserin Daniela Köhler setzt zu Beginn („Ist mein Liebster dahin …“) zu viel Vibrato ein und stört damit den ruhigen Fluss der Stellen im piano. Doch mit zunehmend bewusstem Stützen normalisiert sich das Schwingen des Soprans, der substanzvoll, leuchtend und sich in den typischen weiten Strauss-Phrasen blühend aufschwingt. Köhler verkörpert die zentrale Figur dieser Inszenierung: Das Streben nach einem Schatten führt sie in die Welt einfacher Menschen, in der sie

mehr und mehr erkennt, wie Empathie und Zuwendung das Leben menschlich machen – und der Schatten steht ja als Symbol nicht nur für weibliche Fruchtbarkeit, für die Erweiterung der Person in die Welt hinein, sondern für die ambivalente menschliche Existenz, die auch Schmerz, Opfer und Tod umfasst. Im Kontakt mit dem Färber Barak und seiner unverbrüchlich naiven Bereitschaft, Schattenseiten anzunehmen und zu ertragen, erkennt sie, was es bedeutet, als Mensch zu fühlen und zu handeln. Deutlich wird ihr Wandel in einer berührenden Szene im zweiten Akt, als sie dem erschöpften Barak den Schweiß von Stirn und Füßen wäscht.

Kampf mit vokalen Herausforderungen

Die Hierarchie ist klar: Oben steht die Kaiserin (Daniela Köhler), unten die Färberin (Lise Lindstrom), dazwischen die Amme (Irmgard Vilsmaier). Foto: Matthias Jung.

Auch die Färberin gestaltet ihre Rolle als einen Lernprozess: Lise Lindstrom kämpft nicht nur mit der Armut, mit den Zumutungen der drei versehrten Brüder im Haushalt (Insik Choi,

Christoph Seidl, Ralf Rachbauer), sondern auch mit ihren unerfüllten Wünschen. Die bunten Kleider, die ihr Kostümbildnerin Irina Bartels verpasst, stehen für ein Lebensbegehren, das die Färberin im Mutterglück sucht, und für das Streben nach Anerkennung in einem Haus, in dem sie als „Weib“ abgewertet und lediglich „gehegt und gefüttert“ wird. Beide, der Färber und seine Frau, lernen, sich zu achten und Liebe aus gegenseitigem Respekt zu gewinnen.

Lindstrom kämpft aber auch mit den vokalen Herausforderungen: Ihr Sopran leidet unter übermäßigem Vibrato. Spitzen- und andere im Metrum bedeutende Töne werden überstark herauskatapultiert, während Linien unterbelichtet bleiben und nicht kontinuierlich durchgestützt werden. Die flackernde Tonproduktion lässt die Farben der Stimme verblassen und stört eine saubere Artikulation. Anders der Färber von Jordan Shanahan: Er singt verständlich, bildet den Klang füllig und sonor, ist auf entspannten Fluss bedacht.

Als Amme hat Irmgard Vilsmaier eine Reihe exponierter Momente, in denen sie stimmlich alles geben muss. Als alte Dame mit Stock, altbackenem Hütchen und einem großmütterlich schwarzem Kostüm mit weißen Handschuhen steht die Amme zwischen dem cleanen, gestylten Weiß der Geister und der realistisch farbvielfältigen Welt der Menschen. Die „schwarz-weiße Schlange“ wirkt enthoben und mutiert zum Symbol, wenn sie im zweiten Akt als Spinne in einem projizierten Netz den Schlaftrunk für Barak bereitet, auf dass der verführerische Jüngling als Preis für den Schatten ungestört für die Färbersfrau verfügbar sei. (Bryan Lopez Gonzalez sieht blendend aus, bewältigt die Rolle aber mit müden und mühevollen Tönen unbefriedigend). „Was Menschen bedürfen, du weißt es zu wenig“ sagt ihr die Kaiserin: Die Amme konnte die Entwicklung ihres Schützlings nicht mitvollziehen. Stimmlich wie szenisch bleibt Irmgard Vilsmaier mit herben und gleißenden Tönen präsent, bis sie von der machtvollen Stimme des Boten (Karl-Heinz Lehner) aus dem Geisterreich verstoßen

und bewegungslos hinausgefahren wird.

Zwischen Phantastik und Sozialrealismus

Der Vorzug der Inszenierung von Katharina Thoma ist, den Personen den erzählerischen Raum zu öffnen, soweit die Berg-Insel Leiackers es zulässt. Doch wohin mit dem Märchenhaften der „Frau ohne Schatten“, mit dem Symbolismus? Der Falke ist lediglich eine aparte, rot leuchtende Erscheinung (Giulia Montanari), aber die Nachtwächter (Sinhu Kim, Yongmin Kwon, Michael Terada) dürfen in schwarzen Priestersoutanen über die Bühne schreiten und ihren Sinnspruch in magischen Strauss-Choralklängen verkünden. Und wohin mit dem anfechtbaren Frauenbild oder gar dem Immanentismus von Richard Strauss, der seltsam quer zu den transzendierenden „romantischen“ Bestrebungen des Hoffmannsthal-Librettos steht? Dafür bietet Thoma keine plausible Lösung.

Die Regisseurin, Wunschkandidatin von Intendant Hein Mulders, gestaltet in den ersten beiden Aufzüge weitgehend die Story aus, nutzt Georg Lendorffs Projektionen, um erzählerischen Realismus aufzubrechen, setzt aber mit dem Verteilen und Verpacken von Altkleidern szenische Markierungen, die sich erst im dritten Aufzug auflösen: Jetzt wird verständlich, warum vorher schon Kinder die Fetzen und Lumpen von der Bühne geräumt haben. Alttextilhändler Barak ist am Werk! Doch jetzt, nach der videogesättigten Katastrophe am Ende des zweiten Aufzugs, wird ein Lebloser von Sanitätern abtransportiert, bevölkern Kinder und Erwachsene die Stufen wie Migranten den Strand von Lampedusa.

Gleichzeitig kriechen fantastische Lemuren am Bühnenrand entlang, die später die Amme hinausfahren werden. Die Kaiserin hat ihr Geisterweiß verloren und tritt in fraulichem Gewande auf, der Fels, an dem der Kaiser bereits in ununterscheidbarem Grau angeklebt war, zerbricht. Übermächte und Sozialrealismus vermischen sich, ohne dass eine Sinn-Synthese geboren würde. Katharina Thomas Inszenierung verpufft. Was bleibt, sind

szenische Bilder und das Gefühl, diese unzeitgemäße „Frau ohne Schatten“ beharre starrköpfig in einer unauflösbaren Märchenwelt.

Weitere Vorstellungen am 23., 29. September, 3., 8., 11. Oktober.
Info: https://www.oper.koeln/de/programm/die-frau-ohne-schatten/6547

Verstaubt: Das Theater Dortmund startet mit Verdis „Maskenball“ in die neue Spielzeit

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. September 2023

Der Page Oscar (Tamara Weimerich) auf dem Maskenball, auf dem die Attentäter zuschlagen (Foto: Thomas M. Jauk/Theater Dortmund)

Der Schuss fällt irgendwo aus dem Dunkel. Tödlich von der Kugel eines Verschwörers getroffen, bricht der lebens- und liebesfrohe König Gustav III von Schweden zusammen. Als Riccardo, Gouverneur von Boston, begegnet uns der Herrscher in der Oper „Ein Maskenball“ von Giuseppe Verdi wieder. Der hatte seine liebe Not, das Werk durch die Zensur der österreichischen Besatzer zu bringen, und musste deshalb einem Wechsel des Schauplatzes zustimmen.

Bei Katharina Thoma, Hausregisseurin am Theater Dortmund, erfährt der Regent nun eine weitere Verwandlung: Vor uns liegt Österreichs 1914 in Sarajevo ermordeter Thronfolger Franz Ferdinand. Gleichsam mit Gewalt und auf den letzten Metern biegt Katharina Thomas Version in diese Schlusskurve ein. Der Pagenjunge Oscar erhält Stahlhelm und Uniform, der Chor hält weiße Kreuze in die Höhe, Menetekel des drohenden Massensterbens bei Verdun.

Zwar bringt die Regie bereits im ersten Bild eine Landkarte aus der Zeit nach der Jahrhundertwende ins Spiel. Aber das menschliche Drama zwischen dem etwas zu sinnenfrohen Regenten und seinem treuen Freund Renato, der sich um seine Frau Amelia betrogen wähnt und deshalb zu den Verschwörern überläuft, ist vom historischen Rahmen unabhängig.

Die Koproduktion mit Londons Royal Opera House Covent Garden, von der Dortmunder Theaterleitung voller Stolz als Beweis für das angeblich gewachsene Renommee des Hauses verkündet, gebiert erhebliche Zwänge. Die aus London angereiste Bühnenbildnerin Soutra Gilmoure wuchtet düstere, teils neo-romanische Fassaden auf die Bühne, die erdrückend und stilistisch nicht immer einheitlich wirken. Die etwas altbackene Pracht der Kostüme von Irina Bartels lässt Anpassungen an den britischen Geschmack vermuten.

Welche Möglichkeiten bleiben da der Regie? Katharina Thoma leuchtet das Dreiecksdrama mit psychologisch sicherem Gespür aus und zeigt in den besten Momenten, wie schmal der Grat sein

kann zwischen heiterer Maskerade und tödlichem Ernst. Indes bringt die Festlegung auf die Jahre vor 1914 keine Deutungshoheit oder neue Perspektiven, sondern führt nur dazu, die Produktion oft recht staubig aussehen zu lassen.

Die Magierin Ulrica (Anja Jung) liest den Tod aus der Hand von Riccardo (Stefano La Colla. Foto: Thomas M. Jauk/Theater Dortmund)

Musikalisch bietet dieser „Maskenball“ Solides, ohne wahre Pracht oder Eleganz zu entfalten. Susanne Braunsteffer leiht der Amelia einen kraftvollen Sopran mit Leidenstönen. Mag ihr Porträt einer innerlich zerrissenen Frau auch nicht immer subtile Facetten erfassen, formt sie die Partie doch souverän durch. Stefano La Colla hat als Riccardo weit mehr zu kämpfen. Sein Tenor, der Schmelz durch Forcieren erreicht und schon zu Beginn einige Unausgewogenheiten anklingen lässt, wird zum Finale hin immer angestrengter und steifer. Neben diesen Gästen trumpft Ensemblemitglied Sangmin Lee als sonorer, zunehmend von Gram und Rachegelüsten erschütterter Renato auf. Der Page Oscar (Tamara Weimerich) und die Magierin Ulrica (Anja Jung) bleiben auch stimmlich eher am Rande des Geschehens.

Nach einer Startsaison, in der Dortmunds Generalmusikdirektor Gabriel Feltz häufig einer Liebe für krachende Lautstärken nachgab, sind die Dortmunder Philharmoniker im „Maskenball“

endlich wieder dynamisch differenzierter zu hören. Da gibt es federnde, im Schlussbild auch schäumend-vitale Klänge, atemlos Düsteres, wenn auch wenig psychologische Ausleuchtung. Statt vom Orchester, wird diese von der Lichtregie übernommen (Olaf Winter). Als starkes Plus sind Chor und Extrachor des Theaters zu nennen, die diesem Maskenball auch stimmlich viel quirligen Elan geben.

Wurde auf dem Deckblatt des Programmhefts womöglich ein Wort vergessen? Acht große Lettern behaupten darauf markig: „Oper lebt“. Nach diesem Abend ist nicht auszuschließen, dass damit Opas Oper gemeint war. Vielleicht ist dies der Grund, warum das erstaunlich jugendlich wirkende Produktionsteam neben viel Beifall einige wütende Buhrufe kassierte.

(Termine, Karten und Informationen: http://www.theaterdo.de/detail/event/ein-maskenball-un-ballo-in-maschera/)

Hilflos im Hahnenkampf: „Der Troubadour“ am Theater Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. September 2023

Das Zigeunerleben hat seine Härten: Azucena (Hermine May) und Manrico (Stefano La Colla) in der Dortmunder „Troubadour“-Inszenierung (Copyright: Fotografie Bjoern Hickmann)

Das ist nun so eine richtige Männergeschichte. Nicht wissend, dass sie Brüder sind, bekämpfen sich Graf Luna und Manrico bis aufs Messer. Das Schicksal hat sie zu politischen Gegnern gemacht, und als wäre dies nicht genug, buhlen beide auch noch um die Gunst der gleichen Frau.

Auf der Opernbühne gibt dies Anlass genug für schluchzende tenorale Liebesständchen, zorndurchbebte Racheschwüre und wuchtige Ensembleszenen, wie Giuseppe Verdi sie in seinem Meisterwerk „Il Trovatore“ zu einer wahren Glanzparade von Ohrwürmern reiht. Um das Verdi-Jahr 2013 zu feiern, hat das Theater Dortmund jetzt seine Hausregisseurin Katharina Thoma mit einer Neuinszenierung der populären Oper beauftragt. Wie zuvor in ihrer Fassung von Modest Mussorgskys „Boris Godunow“, verlegt sie die Handlung auch diesmal in einen Betonbunker mit verschiebbaren Elementen: freilich mit weit geringerem Erfolg. Thoma findet keine übergreifende Idee für das blockhaft aufgeteilte Libretto, das die Story in deutlich abgesetzten Tableaus erzählt. Die Vorgeschichte von der Zigeunerin, die im Wahn ihr eigenes Kind ins Feuer warf und Manrico fortan wie ihren Sohn groß zog, versucht sie mit filmischen Einblendungen

verständlich zu machen. Aber ihr Versuch, den mittelalterlichen Stellvertreterstreit um den Thron von Aragón in unsere Zeit zu übersetzen, wirkt hilflos.

Die Mannen von Graf Luna sind als nicht näher bestimmte Soldateska gezeichnet. Manrico ist ein Draufgänger in Motorrad-Kluft: Zum Glück darf er seinen lächerlichen Helm nach dem ersten Auftritt ablegen. Eine reichlich beliebige Bilderflut zitiert die Schrecken des Bürgerkriegs. Damit Sondereinsatzkommandos, Nonnen und Zigeunergruppen sich nicht restlos verheddern, wirft die Regie in den Akt-Übergängen einfach mal eine Alarmsirene an. Dazu blinkt ein gelbes Warnlicht, als befänden wir uns auf einer ungesicherten Baustelle. Ratlosigkeit macht sich breit. Immerhin kommt es kurz vor Manricos Hinrichtung zu einem innigen Bild, wenn er und Azucena in einem ehemaligen Duschraum gefangen gehalten werden. Da bilden schmutzige nackte Fliesen den Hintergrund für reine, glühende Emotion.

Das Solistenquartett ist in Dortmund mit drei Gästen und einem Ensemblemitglied ansprechend besetzt. Der Südkoreaner Sangmin Lee, seit dieser Spielzeit in Dortmund engagiert, durchmischt den mit grimmigen Machtanspruch des Grafen Luna zunehmend mit Untertönen glühender Verzweiflung, je mehr dieser im Kampf um Leonora den kürzeren zieht. Ihr Rollendebüt als Leonora gibt Susanne Braunsteffer. Ihr Sopran verbindet Durchschlagskraft und Leidenschaft mit einem Timbre, das eher zuverlässig robust klingt als elegant. Die ungeformten, ja statischen Töne, mit denen Stefano La Colla der Titelpartie zunächst Gewalt antut, weichen im zweiten Teil des Abends gottlob beseelteren Klängen. So tritt zur Kraft des hohen C zunehmend auch Gefühl. Obgleich die Mezzosopranistin Hermine May keine sehr kräftige Stimme besitzt, ist die Zigeunerin Azucena mit ihr passgenau besetzt. Sie findet dämonisch dunkle Farben, die sie in Momenten des Wahns immer wieder zu flammenden Spitzen steigert.

Die von Granville Walker vorbereiteten Chöre verwechseln Kraft

nicht mit übertriebener Lautstärke, sondern bilden einen festen Rahmen für die Hahnenkämpfe der Protagonisten. Aufmerksam und subtil agieren die Dortmunder Philharmoniker: Unter der Leitung von Lancelot Fuhry spulen sie die zahlreichen Kabaletten und Kavatinen keineswegs routiniert herunter, sondern geben ihnen elastisch federnde Grund-Rhythmen. Flirrend untermalen sie Azucenas Visionen vom Scheiterhaufen, seufzend und zärtlich den Traum der Liebenden von einem letzten Frieden.

Was die Produktion musikalisch zu bieten hat, wird von der Szene letztlich verspielt. Das ist auch deshalb bedauerlich, weil die Gewohnheit, die Handlung dieser Oper zum unfreiwillig Lächerlichen hin abzuwerten, im Grunde mangelnder Kenntnis entspringt.

(Informationen zum Stück: http://www.theaterdo.de/detail/event/1969/)

Von der Last der Macht: „Boris Godunow“ im Dortmunder Opernhaus

geschrieben von Anke Demirsoy | 21. September 2023

Dimitry Ivashchenko als "Boris Godunow" in der gleichnamigen Oper von Modest Mussorgsky (Foto: M.Jauk/Stage Picture)

Diese Insignien der Macht übersteigen jedes menschliche Maß. Drei Männer braucht es, um das pelzgefütterte Prunkgewand des frisch gekrönten Zaren zu tragen. Tonnen scheint auch die mit Juwelen besetzte Mütze des Monomach zu wiegen.

Zwei Männer halten sie an Stangen in die Luft. Doch darunter ist kein Kopf. Auch der Mantel entpuppt sich als leere Hülle. Den zum Jubel abkommandierten Untertanen ist’s freilich egal. Für sie ändert sich ohnehin nur der Name der Knute, der sie sich beugen.

Solch klare und sinnfällige Bilder findet Katharina Thoma, Hausregisseurin an der Dortmunder Oper, die in ihrer Neufassung von Modest Mussorgskys „Boris Godunow“ die Schwere von Schuld und Macht erkundet. Dabei verzichtet sie fast gänzlich auf Prunk. Ein weißgrauer Betonbunker mit verschiebbarer Hinterwand verwandelt sich durch wenige Requisiten mal zur Straße, mal zum Palast, mal zu einem Birkenwäldchen (Bühne: Stefan Hageneier).

In diesem Rahmen, der oft überraschend licht wirkt, führt Katharina Thoma die individuelle Tragödie des Boris und das Drama des russischen Volkes zwingend zusammen. Mit feinem Gespür für Mussorgskys mitfühlende Musikpsychologie zeigt sie

uns, dass der von Schuldgefühlen gequälte Boris nicht der schlechteste Regent ist, bevor ihn die Erinnerung an ein Verbrechen in den Wahnsinn treibt: hatte er doch aus Machtgier befohlen, den legitimen jungen Thronfolger zu ermorden. Im Stadium zunehmender geistiger Zerrüttung umhüllt sich Boris schutzsuchend mit seinem Mantel. Aber der erdrückt ihn schier, schrumpft ihn zum schaudernden Zwergen. Derweil schreit das hungernde Volk nach Brot. Es fleht zu einem Zaren, der sich nicht einmal selbst mehr helfen kann.

Es ist nicht das letzte Mal an diesem Abend, dass Katharina Thoma uns die ganze Bitterkeit von Russlands Misere schmecken lässt. Lob verdient ihre scharfe Ausleuchtung der Chorszenen. Das Volk ist bei ihr eine geschichtsbildende Kraft, zugleich aber dumpf, verroht, ungebildet und leicht zu manipulieren. Es kuscht vor der Gewalt, wird losgelassen aber zum reißenden Tier. Indes vereinen Opern- und Extrachor des Theaters sowie der Knabenchor der Chorakademie ihre Stimmkraft, ohne die Klangschönheit auf dem Altar des Fortissimo zu opfern (Choreinstudierung: Granville Walker und Jost Salm).

Als Gast erntet Dimitry Ivashechenko Beifallsstürme für die sensibel ausgeformte Titelpartie. Ivashchenko gibt „seinem“ Boris sonore Redlichkeit, aber auch grüblerische und gebrochene Töne. Der Tenor von Sergey Drobysheskiy bildet dazu den passenden Kontrast: Er singt den Hochstapler Dimitri, der aus der Mönchzelle mal eben flott auf den Zarenthron hüpfen möchte, mit einem zuweilen beinahe öligen Puccini-Schmelz. Die ernsthaft gestalteten Nebenrollen werten die Produktion weiter auf: Stellvertretend erwähnt seien Christian Sist als der Chronist Pimen und Hannes Brock als zwielichtiger Fürst Schuiskij, die wie der Rest des Ensembles in russischer Sprache singen (mit deutschen Übertiteln).

Der rauen Tonsprache des „Ur-Boris“ folgend, durchschreitet Dortmunds Philharmonisches Orchester unter der Leitung von Jac van Steen den großen Reichtum von Mussorgskys Partitur. Kinder- und Volksweisen, derbe Trinklieder, religiöse Choräle,

Ausbrüche des Wahnsinns und der Verzweiflung klingen nicht immer ohne Wackler, aber mit zunehmender Vehemenz aus dem Graben.

Das Anarchiebild im Wald bei Kromy, das in Dortmund den Schluss bildet, könnte kaum deprimierender sein. Das marodierende Volk, kurz zuvor noch gegen Boris und dessen Blutschuld murrend, akklamiert unter Hurrageschrei den falschen Dimitri: einen Hochstapler und Mörder mit höchst zwielichtigen Absichten. Die Trostlosigkeit kulminiert im Klagelied des Gottesnarren: „Wehe dir, weine, du hungerndes Russland."

(Informationen und Karten: www.theaterdo.de)

Im Eis der Zeit: Jonathan Darlington dirigiert in Frankfurt Samuel Barbers „Vanessa"

geschrieben von Werner Häußner | 21. September 2023

Jonathan Darlington hat sich als Chefdirigent der Duisburger Philharmoniker einen Ruf erspielt, der weit über die Grenzen des Ruhrgebiets hinausdrang.

Seine beharrliche Aufbauarbeit, sein Streben nach Verfeinerung ist mehr als der Perfektionsdrang eines technisch ehrgeizigen Dirigenten, mehr als der nach klingendem Erfolg strebende Eros eines Orchestererziehers. Darlington offenbarte in allem, was ich von ihm hörte und erlebte, geradezu einen Drang, in die Tiefenschichten der Musik vorzudringen. Die schöne Stelle, der

gelingende Bogen, die harmonische Raffinesse, der Glanz der Farben von Soli und Gruppen, die sensible Balance, die rhythmische Akkuratesse, der virtuose Knalleffekt, das Singen, erfüllt von Sentiment – all das genügt ihm offenbar nicht.

Darlington ist ein Musik-Denker, aber keiner, der vor lauter intellektuellem Skrupel das Zupacken versäumt. So etwas mag man von vielen Dirigenten sagen, wenn man sie loben will: Bei Darlington ist es kein Kompliment, sondern eine Feststellung, erprobt in vielen, nicht immer festtäglichen Konzerten; geläutert – wie einst das Eisenerz in Duisburg – nicht in edlen Festspiel-Auftritten, sondern im Alltag eines oft harten und, ja, auch alles andere als glamourösen Musikbetriebs, angesiedelt zwischen der Aura der Metropolen und der Mühe der Provinz.

Jetzt, da er Duisburg hinter sich gelassen hat, zu neuen Herausforderungen aufbricht, muss man reisen, will man ihn erleben: Manchmal ziemlich weit, bis ins kanadische Vancouver, wo Darlington Musikdirektor der Oper ist. Manchmal aber auch nur zwei ICE-Stunden von Duisburg entfernt, etwa nach Frankfurt, wo er die Eröffnungspremiere der neuen Spielzeit, Samuel Barbers „Vanessa“, leitet.

Bernd Loebe, Intendant der Oper Frankfurt. Foto: Maik Scharfscheer

Barbers 1958 uraufgeführte und selten nachgespielte Oper ist

nicht unbedingt das Stück, mit dem ein Opernhaus seine Saison glanzvoll eröffnen würde. Aber der kluge Bernd Loebe schaut nicht auf den Society-Mehrwert eines Spielzeitauftakts. Der Frankfurter Intendant gestaltet das wohl vielseitigste Programm eines deutschen Opernhauses 2012/13 und hat den Mumm, als nächste Premiere nach „Vanessa“ Engelbert Humperdincks „Königskinder“ anzusetzen. Dazwischen „Adriana Lecouvreur“ von Francesco Cilea, „Chowanschtschina“ von Modest Mussorgsky und „L’Etoile“ von Emmanuel Chabrier: Ein populistischer Spielplan sieht anders aus. Aber Loebe hat Erfolg, auch an der Kasse, und deklassiert damit viele Häuser, die mit ihrem Carmen-Rigoletto-Zauberflöte-Einerlei glauben, ein schwindendes Publikum ins Haus locken zu können. Sicher muss man zugestehen, dass Frankfurt ganz anders arbeiten kann als etwa das Aalto-Theater in Essen, dessen Premierenzahl auf jämmerliche Vier geschmolzen ist. Aber Frankfurt zeigt allen Kulturpolitikern, wenn sie es denn wissen wollten, wie eine Oper aufgestellt sein muss, um Erfolge nach Hause zu bringen.

Samuel Barbers „Vanessa“: In der Zeit des stürmischen Aufbruchs der Musik – zu nennen ist nur der bei der Triennale gefeierte John Cage – war die Oper ein Anachronismus. Nicht Schönberg, sondern Puccini: So etwas ging an der Met gut, wo Eleanor Steber und Nicolai Gedda den Melomanen ein süffiges neues Werk zu servieren bereit waren. Das ging nicht gut in Salzburg, obwohl sich, wie in New York, kein Geringerer als der Dirigent Dimitri Mitropoulos in die Bresche warf. Hohn und Verachtung war der Lohn; Barbers Stück war in Kreisen der Avantgarde ein „no go“. Niemand konnte sich leisten, so etwas nachzuspielen, selbst wenn das Herz, ängstlich verborgen vor dem strengen Gericht der zwölftönigen Reihe, eine heimliche Träne vergoss. Entsprechend dürftig war die Rezeption von „Vanessa“ in der Alten Welt.

Das hat sich gründlich verändert, und Jonathan Darlington zeigt in Frankfurt, warum. Barbers Musik ist kein dahingezaubertes Soufflé, um ältliche Sponsorinnen in

Manhattan zu entzücken. Der Mann hat täglich Bach studiert – und das ist ebenso zu hören wie die Vertrautheit mit den modernen Strömungen des Komponierens. Nur: Barber will kein Epigone all jener sein, die auf den gerade aktuellen Zug aufspringen. Er macht sein Ding, ohne Skrupel, ohne nach dem Beifall der Richtung zu schielen, die zu seiner Zeit en vogue war. Heute, da die alten Fronten bedeutungslos geworden sind und die Avantgarde der Fünfziger – teils auch zu Unrecht – vergessen ist, hört man, wie sensibel der studierte Sänger Barber für seine Protagonisten schreibt, hört man auch, wie komplex er mit Motiven umgeht, wie er Bausteine verwendet, die von Puccini bis Janáček, von Strauss bis Strawinsky stammen könnten. Doch er verarbeitet sie zu einer ganz eigen geprägten musikalischen Sprache.

Darlington dirigiert das versierte Frankfurter Opernorchester möglichst transparent, arbeitet genau jenes Baustein-Prinzip heraus, belastet nichts durch dunkel-üppigen Klang, zieht aber auch die emphatische melodische Linie aus, wo es verlangt ist, ohne Berührungsängste, ohne Scheu vor dem Eklektischen. So fügt sich das Spiel mit dem Detail zu einem großen Ganzen, und wenn die schroffen Tutti, die tubaschweren Bläserattacken manchmal zu laut geraten, nimmt das dem Gesamteindruck nichts weg. Darlingtons Debüt an der Frankfurter Oper war eine sinnliche und eine intellektuelle Freude.

Auf eine sinnliche Ästhetik setzt auch die aus Malmö übernommene Inszenierung der früheren Frankfurter Regieassistentin Katharina Thoma. Die Regisseurin arbeitet seit 2011 regelmäßig an der Dortmunder Oper und hat dort Cavallis „Eliogabalo“ und Puccinis „La Bohème“ inszeniert. Am 30. September wird sie mit Mussorgskys „Boris Godunow“ die Spielzeit eröffnen und im Februar 2013 Verdis „Troubadour“ szenisch verantworten. Julia Müer hat ihr ein durch eine zentrale Achse geteiltes Bühnenbild gebaut: auf der einen Seite eine großbürgerliche Villa, auf der anderen ein abweisendes Feld von Eisschollen, die sich unbehaglich in den

Wohnraum schieben. Olaf Winters manchmal gespenstisch fahles, dann wieder eisig grelles Licht schafft die Atmosphäre für das zwischen Tschechow’schem psychologischem Realismus und dem bleiern-geheimnisvollen Symbolismus einer „Gothic Novel“ changierenden Libretto von Barbers Lebensgefährten und Komponisten-Kollegen Gian Carlo Menotti.

Das Bühnenbild für "Vanessa" von Julia Müer vereinigt Realismus und Symbolismus.

Thoma lässt aus einem Zustand der Starre ein Kammerspiel herauswachsen, das sich mit vielen klug beobachteten Details eher an der psychologischen Milieustudie als am symbolistisch geladenen Drama orientiert – wie es etwa Regisseur Matthias Oldag 2005/06 am Theater Gera-Altenburg in einer gespenstisch mehrdeutigen Studie realisierte. Thoma entdeckt in „Vanessa“ ein Stück über die Verweigerung von Kommunikation. Das ist die Oper zweifellos, aber sie thematisiert auch die Angst vor der Zeit und der Authentizität.

Thoma verwendet symbolische Zeichen, ohne dem Symbolismus nahezutreten. Die Spiegel sind eines, die das Libretto vorgibt: Im Hause sind sie alle verhüllt, um den Fortgang der Zeit zu verbergen. Doch wenn Vanessa schon in den ersten Minuten der Oper eine Tür aufreißt, schließt ein riesiger Spiegel die Öffnung: Die Verweigerung der Wahrheit macht die Menschen zu Gefangenen. Ein anderes findet Thoma in dem Namen „Vanessa“, der auch in der zoologischen Bezeichnung eines

Schmetterlings vorkommt: Anatol, der Mann, der in das hermetische Haus eindringt, berührt ein in einem Sammelkasten aufgespießtes Insekt, das befreit davonflattert.

Bei aller Sorgfalt im Detail tut sich die Regisseurin manchmal schwer, die Personen scharf zu entwickeln: Die damenhaft auftretende und vor allem in der Mittellage überzeugend singende Charlotta Larsson gibt eine Vanessa, deren Ungeduld eher diejenige einer verwöhnten Upper-Class-Gattin ist. Wer nach zwanzig Jahren aus der Starre des Wartens gelöst wird, wirft nicht zickig Klaviernoten auf den Boden.

Der Anatol des vor allem in der Höhe gefährdet singenden Kurt Streit, der das lang erstarrte Eis in Bewegung bringt, macht nicht begreifbar, welche Dynamik von seiner Ankunft ausgeht: Vanessa erwartet ihren vor zwanzig Jahren verschwundenen Geliebten, doch statt seiner erscheint ein Unbekannter, der sich als Sohn jenes Anatol ausgibt. Streit wirkt wie ein biederer englischer Verwalter, der zufällig zu Besuch kommt. Auch Helena Döse, die „alte Baronin“, erschöpft sich als skurrile Schweigerin; der unheimliche, bedrohliche Zug dieser Figur geht ihr ab. Aus dem Doktor macht Dietrich Volle eine Charakterstudie mit komischen Zügen, die tragischen holt er nicht ein. Björn Bürger legt den Haushofmeister als Widerschein der Starre des Hauses an, den in der Ballszene des zweiten Akts schon ein Damenpelz in erotische Zuckungen versetzt.

Kurt Streit (Anatol) und Jenny Carlstedt (Erika) in Samuel Barbers "Vanessa". Fotos: Barbara Aumüller

Der heimliche Star der Aufführung ist Jenny Carlstedt aus dem Frankfurter Ensemble: Ihre intensive Darstellung macht aus der Figur der Erika eine Fallstudie über die Tragik der unmöglichen Liebe, über Realitätsaneignung und –verweigerung. Als „Schatten Vanessas“ stellt sich das junge Mädchen – die Nichte der Hausherrin – vor. Ihr kurzes Abenteuer mit Anatol, ihre idealistische Auffassung von Liebe, ihr Weigerung, das Kind aus diesem Augenblick der Hingabe und Leidenschaft zu gebären; am Ende ihre Erstarrung im Warten auf etwas, das nie eintreten wird, weil es keinen Begriff dafür gibt – für alle Facetten der Figur findet Carlstedt in Gestik und Körperhaltung, mehr noch aber in Farbe und Führung der Stimme faszinierenden Ausdruck. In dem Lied „Must the winter come so soon“ ist es die wehmütige Lyrik; in ihrem Zusammenbruch sind es groß angelegte, aber auch tonlos fahle Phrasen. Am Ende bleibt die kalkige Härte einer Frau, die sich wie niemand sonst der Wahrheit gestellt hat und vor ihr versteinert. Der Mann im Eis wird ihr, das ist in den letzten verwehenden Klängen von Barbers Musik klar, niemals nahe kommen.

Jonathan Darlington dirigiert „Vanessa“ noch am 6., 9., 14., 20., 22 und 28. September. Am 28. Oktober gastiert er als Liedbegleiter in einem Kammerkonzert an seinem alten Wirkungsort Duisburg. Im Januar und Februar 2013 ist er mit Händels „Orlando“ und Mozarts „La Clemenza di Tito“ an der Semperoper Dresden zu Gast. Die langjährige Zusammenarbeit mit der Deutschen Oper am Rhein setzt Darlington im Juni 2013 fort: Er verantwortet musikalisch die Neuinszenerung von Alexander Zemlinksys Opern-Duo „Der Zwerg“ und „Eine florentinische Tragödie“. Premiere ist am 15. Juni.

Neuer Spielplan, alte Probleme – die Oper Dortmund ringt ums Publikum

geschrieben von Martin Schrahn | 21. September 2023

Das neue Programmbuch des Theaters Dortmund. Foto: -n

Nach der Saison ist vor der Saison. Die alte Fußballerweisheit gilt nicht zuletzt auch für das Theater. Und wer sieht, wie intensiv die Dortmunder Bühnen bereits Vorstellungen der Spielzeit 2012/13 bei Facebook posten, mag erkennen, dass Werbung eben auch in der Sommerpause wichtig ist. Genauer gesagt: Diese PR-Maßnahme ist dringend geboten, zumindest mit Blick auf die Besucherzahlen des Opernhauses.

Denn die nun abgelaufene Saison, die erste des neuen Opern-Intendanten Jens-Daniel Herzog, hat zwar einen leichten Publikums-Aufschwung bewirkt, von guten Auslastungszahlen zu reden aber wäre pure Beschönigung. Herzog ist allerdings zugute zu halten, dass ein Haus, das mit einer Zuschauerquote unter 50 Prozent zu kämpfen hatte, nicht von heute auf morgen aus dem Sumpf der Geringschätzung herauszuziehen ist. Abgerechnet wird am Schluss, nach den ersten fünf absolvierten Vertragsjahren des Intendanten.

Der Opernchef selbst hat zugegeben, dass die Imageverbesserung des Musiktheaters offenbar länger dauert als gedacht. Gleichwohl ist sein Optimismus ungebrochen. Und vor ein paar Monaten, als Herzog sein neues Programm im Kulturausschuss vorstellte, führte das von politischer Seite zu wahren Belobigungsattacken. Das klang allerdings so ehrlich wie routiniert.

Nun also das neue Programm: Der Intendant hatte zum Amtsantritt versprochen, über die fünf Jahre opernhistorische Linien zu verfolgen. Er begann mit Wagner, doch die Musik des Bayreuther Meisters hat in dieser Saison Pause. Stattdessen wird als erste Premiere Modest Mussorgskys „Boris Godunow“ zu sehen sein, in der Inszenierung der Dortmunder Hausregisseurin Katharina Thoma.

Es folgt Jule Stynes „Funny Girl“ als Fortführung der Musical-Linie, dann Monteverdis „Krönung der Poppea“ (Renaissance/Barock) in Herzogs Inszenierung. In Sachen Operette steht diesmal Kálmáns „Csárdásfürstin“ auf dem

Programm, im dramatischen Belcantofach deutet wiederum Katharina Thoma Verdis „Il Trovatore“.

Mozarts „Figaro“ und Donizettis „Liebestrank“ bedienen nicht zuletzt die Abteilung „Beliebte Opern für jedermann“. Schließlich offeriert Intendant Herzog seine Sicht auf eine „knallige Revue-Oper“ (so das Programmbuch) des Briten Mark-Anthony Turnage: Anna Nicole. Das Stück um Aufstieg, Glanz und Verfall eines Playboy-Models wurde im letzten Jahr in London aus der Taufe gehoben. In Dortmund ist diese „Neue Musik“ in Deutscher Erstaufführung zu sehen.

Gestrichen ist indes die Linie „szenisches Oratorium“, wie sie mit Mendelssohns „Elias“ wirkmächtig begonnen hatte. Stattdessen steht als konzertante Oper Jules Massenets „Manon“ auf dem Programm.

Herzog hat stets betont, auch die Junge Oper zu stärken. Dies spiegelt sich in der neuen Saison in vier Premieren wieder: Der kleine Barbier (nach Rossini), das märchenhafte „Sneewitte“ (in Kooperation mit dem Kinder- und Jugendtheater), Xavier Montsalvatges „Der gestiefelte Kater“ (zusammen mit der Rheinoper Düsseldorf/Duisburg) und der experimentell klingende Dreiakter „Das Innere des Äußeren – Musik auf der Grenze zum Theater“.

Der Premierenkalender der Oper Dortmund ist also in der kommenden Saison prall gefüllt. Zum Vergleich: Im Essener Aalto-Theater gibt es 2012/13 ganze vier (!) neue Musiktheaterproduktionen. Nur blöd, dass dort fast alles immer ausverkauft ist.

Café zur Sehnsucht – Dortmund zeigt Francesco Cavallis Oper „L’Eliogabalo“

geschrieben von Martin Schrahn | 21. September 2023

Eliogabalo (Christoph Strehl, M.) lässt sich von den Intriganten Zotico (Hannes Brock) und Lenia (Elzbieta Ardam) beraten. Foto: Jauk

Es war kein Geringerer als Claudio Monteverdi, der den 14jährigen Francesco Cavalli 1616 als Sänger an den Markusdom von Venedig holte. Und dieser junge Eleve wurde im Laufe des Jahrhunderts zum wohl berühmtesten venezianischen Opernkomponisten. „La Calisto“ oder „La Didone“ entpuppten sich als Glanzlichter der Spätrenaissance, mit Wirkung weit über Italien hinaus.

Cavalli hatte indes auch das Glück des Tüchtigen. Denn sein Aufstieg in Venedig ging einher mit einem Boom an Theatergründungen. 1637 eröffnete das Teatro San Cassiano, bald gab es bis zu sieben Spielstätten. Die Gattung Oper, ganz jung noch, gewann an Statur. Und Cavalli war einer ihrer

wichtigsten Baumeister. Sein spätes Bühnenwerk allerdings, „L'Eliogabalo", 1667 entstanden, sollte nicht mehr gefallen. Der Geschmack des Publikums wechselte schnell, das Werk geriet in Vergessenheit.

Es ist den Streitern für die „Historische Aufführungspraxis" zu danken, dass uns Cavallis Opern erneut ins Bewusstsein gerückt sind. „L'Eliogabalo" etwa brachte René Jacobs 2004 in Innsbruck heraus. Und nun hat sich das Theater Dortmund des Dreiakters um den dekadenten, lüsternen römischen Imperator Marcus Aurelius Antoninus (Heliogabal) angenommen. Frisch musiziert, in einer wunderbar unaufgeregten, bisweilen komödiantischen Inszenierung.

Die Geschichte über diesen Kaiser, der sich als Jugendlicher noch an die Macht putschte und mit 18 schon seine Mörder fand, hat Cavalli nicht als blutrünstiges Drama vertont, sondern als sorgsam gestaltete Abfolge von Gefühlsschwankungen und seelischen Nöten. Die Personen und Paare, die um den Sonnengleichen tanzen wie Gestirne, schwanken zwischen Liebe und Eifersucht, Loyalität und Abscheu.

Mit der Einführung eines Intrigantenpaars, eines buffonesken darstellerischen Elements also, begründete der Komponist zudem eine Tradition, die sich noch in Richard Strauss' „Rosenkavalier" wiederfindet. Als Buffo-Charakter mit philosophischen Anwandlungen ist darüber hinaus die Figur des Dieners Nerbulone zu sehen (den der Bassist Christian Sist herzerfrischend spielt und nuancenreich singt) – ein Typus, der seine Hoch-Zeit vor allem in den Opern Rossinis fand.

Gleichwohl hat Cavalli die kleinen Dramen der Hauptpersonen in den Vordergrund gestellt, die Regisseurin Katharina Thoma eindringlich nachzeichnet. Moderne Kostüme (Irina Bartels) symbolisieren dabei, dass die im Stück verhandelten Themen allgemeingültig sind. Und wenn auf der eigentlich spärlich möblierten Bühne, mit vielen hohen Portalen höfische Größe darstellend, eine Drehtür in eine kärglich bestuhlte

Gaststätte führt (Ausstattung: Stefan Hageneier), dann entsteht vor unseren Augen das Café zur großen Sehnsucht.

Liebe und Lamento: Giuliano (Ileana Mateescu, l.) und Eritea (Tamara Weimerich). Foto: Jauk

Es ist in dieser leisen, dennoch berührenden Inszenierung wohl nur konsequent, dass Eliogabalo (markant gesungen von Christoph Strehl) sich nicht wie ein Tier, sondern eher in Don-Giovanni-Manier den Frauen (bisweilen auch den jungen Knaben) zuwendet. Beraten von den Intriganten Lenia/Zotico (Elzbieta Ardam und Hannes Brock als Urkomödianten) setzt er auf List und Tücke. Ein bisschen kläglich wirkt er dabei, alles andere als souverän.

Die Frauen, Eritea (Tamara Weimerich) zunächst, dann auch Flavia Gemmira (Eleonore Marguerre), wanken dennoch zwischen Hingabe an den Herrscher (mit der Aussicht, Kaiserin zu werden) und Treue zu ihren Liebsten. In der Mischung von rezitativischen Ausbrüchen, zweifelndem Lamentoso sowie inniger Liebeserklärung singen beide betörend schön und differenziert, wie auch ihre Partner John Zuckerman (des Kaisers Cousin Alessandro, Flavias Verlobter) und Ileana Mateescu (des Herrschers 1. Prätorianer, mit Eritea verlobt).

Dass selbst eine relativ kleine Rolle wie die der Atilia (unglücklich verliebt in Alessandro) mit Anke Briegel

vorzüglich besetzt ist, gibt dem Dortmunder Intendanten, Jens-Daniel Herzog, in einem Punkt schon jetzt recht: Das beinahe durchweg neu verpflichtete Ensemble hat erhebliche Qualität. Die Dortmunder Philharmoniker wiederum, in kammermusikalischer Besetzung, um Cembalo/Organum (Andreas Küppers) und Theorbe/Barockguitarre (Johannes Vogt) klangfarblich bereichert, liefern unter der Leitung des Alte-Musik-Experten Fausto Nardi ein großartiges Beispiel feiner Gestaltung und rhythmischer Frische.

Eine durchweg gelungene Produktion also, deren Premiere aber leider vor halbvollem Haus stattfindet. Schon jetzt dürfte dem neuen Intendanten klar sein, wie viel es zur Publikumsbindung noch bedarf.

Infos zur Aufführung/Termine/Karten:

http://www.theaterdo.de/event.php?evt_id=1314&sid=4c1beb1c05cfcb34a811d02f849ce3de