Wer hat die Nase vorn? „Parsifal“ in Düsseldorf und Hannover

geschrieben von Werner Häußner | 30. September 2023

Szene aus dem dritten Aufzug des „Parsifal“ in Düsseldorf mit Daniel Frank (Parsifal) und Sarah Ferede (Kundry). (Foto: Sandra Then)

In Düsseldorf steht er mit leeren Händen im gleißenden Licht, der neue Gralskönig Parsifal. In Hannover bleibt von den Wirrnissen der Ritter- und der Klingsor-Welt ein Kind übrig. Erlösung wird der Welt in beiden Inszenierungen nicht zuteil. Die Sicht auf Richard Wagners „Bühnenweihfestspiel“ ist pessimistisch, bei allen Unterschieden. Und die sind markant, in der szenischen wie in der musikalischen Gestaltung.

Die Premiere in Düsseldorf bringt den viel gelobten „Parsifal“ aus Genf an den Rhein, in einer minimalistischen Regie von

Michael Thalheimer, der in der letzten Spielzeit einen faszinierenden Verdi-„Macbeth“ an der Deutschen Oper herausgebracht hat. Auf der Drehbühne (Henrik Ahr) ein Podest, abgeschlossen nach hinten durch eine mittig vertikal geteilte, schmutzigweiße Wand, horizontal gegliedert durch einen Querbalken. So ergibt sich ein Kreuz, einziger Hinweis auf die christlichen Konnotationen von Wagners Weltabschiedswerk.

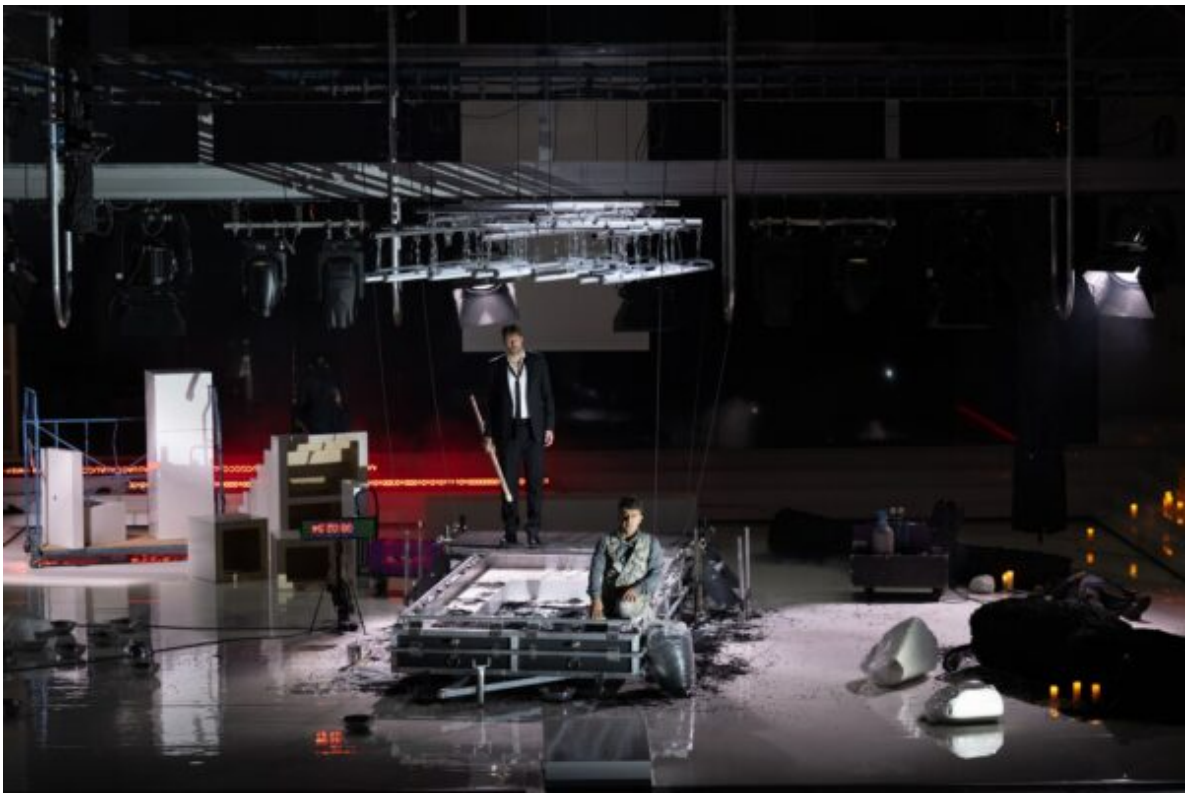
Der künftige Erlöser schreitet strahlend weiß aus diesem Spalt auf eine Fläche, auf der Gurnemanz, ein stattlicher, gebrochener Mann, allzu hörbar schlurfend seine Runden dreht. Bis zu den Hüften muss er einmal im Blut gestanden haben – so wirkt jedenfalls sein schwerer Mantel. Das Blut holt alle ein: Die Gewänder von Michaela Barth, in denen die Gralsritter geistern, sind rot verschmiert; Kundry malt im dritten Aufzug unentwegt den Kernsatz des Werks wie eine Beschwörungsformel an die Wand: „Durch Mitleid wissend der reine Tor. Parsifal“. Die Sphäre Klingsors ist schwarz und vertikal gebrochen – die Rückseite der Welt der Gralsgesellschaft.

Woher das Blut, woher die Schuld? Thalheimer verweigert die Antwort, so wie er seinen „Parsifal“ überhaupt strikt von Deutung frei hält und damit bisweilen Bedeutung gefährdet. Mit den Mitteln minutiöser Personenführung und der peniblen Planung von Gesten und Gängen schafft Thalheimer ein zugespitztes Kammerspiel, das die Gefahr öder Langeweile bannt, weil die Figuren auch durch die szenische Konzentration der Darsteller selbst in langen Passagen gesungener Texte spannend und lebendig bleiben. Dieser „Parsifal“ hat viel mit der Magie des Spielens zu tun und ist deshalb auch ein Stück faszinierendes Schauspieler-Theater.

Vollgepackte Bühne in Hannover

Der Kontrast zu Hannover könnte nicht größer sein: Dort inszeniert einer der neuen Mode-Regisseure, der Isländer Thorleifur Örn Arnarsson, designiert für „Tristan und Isolde“ in Bayreuth 2024. Er schafft es, auf der vollgepackten Bühne

von Wolfgang Menardi trotz ausgiebigen Einsatzes von Licht, Nebel und Personal langatmige Ödnis zu verbreiten. Auch bei Arnarsson gibt es verlangsamte Bewegung, wankende Choraufmärsche wie weiland bei Wolfgang Wagner, aber auch Schreiten und Stolpern, Holpern und Rennen, dazu einen nervigen Umbau bei offener Bühne, ein auf- und abfahrendes Gerüstpaneel mit Neonröhren über einem rätselhaften Becken, und verkohlte Baumstämme, die uns die wie auch immer geartete Katastrophe signalisieren und am Ende des ersten Aufzugs erwartungsgemäß nach oben entschweben.



Irgendwie Katastrophe: Die Bühne von Wolfgang Menardi für den „Parsifal“ in Hannover, hier mit Marco Jentzsch (Parsifal) und Shavleg Armasi (Gurnemanz). (Foto: Sandra Then)

Im Klingsor-Akt umschließt ein weißer Kasten eine steril-museale Landschaft, bevölkert von lethargischen Frauen mit aufgemalten primären Geschlechtsmerkmalen auf halbtransparenten Verschleierungen (Kostüme: Karen Briem). Das Gespräch zwischen Parsifal und der unruhig auf und ab

tigernden Kundry wird zum finalen Durchhänger eines mit geschäftigen Leerläufen gesegneten Abends. Der im Interview im Programm zitierte C.G. Jung mag erklären, warum Arnarsson Amfortas und Klingsor vom selben Sänger – dem energisch, rotzig und gewalttätig, aber auch erbarmenswert schmerzvoll singenden Michael Kupfer-Radecky – verkörpern lässt. Aber die zentrale Idee der Regie wirkt trotz Psychologie als bloße Bedeutungs-Behauptung: Parsifal erscheint als Kind, junger Erwachsener und reifer Mann, um seine Entwicklung erfahrbar zu machen. Doch die Doppelungen und Mehrfachauftritte von Sänger Marco Jentzsch mit den Kindern Maximilian Blossfeld und Leandro Klyszcz vermitteln keine konzentrierte Erzähllinie.

Steril und ohne Blumenzauber: Klingsors Welt in Hannover. Im Zentrum Michael Kupfer-Radecky. (Foto: Sandra Then)

Was am Ende des Assoziationstrubels bleibt, als die blendende Weißlichtfläche, die wohl den „Gral“ symbolisieren soll, endgültig zur Hölle gefahren ist und die Gralsritter ihre Hörnerhüte – eine Assoziation an Hägar-der-Schreckliche-Helme

und Frickas Widder – abgelegt haben, bleibt unklar. Die Sinnlosigkeit jeder Entwicklung? Das Kind – der Anfang der immergleichen Geschichte? Das Panorama vergeblicher menschlicher Versuche, der Akzeptanz des immerwährenden Leids der Welt zu entkommen? Das Gefühl der Erlösung jedenfalls wird nur in der erleichterten Erkenntnis spürbar, dass der Abend endlich zu Ende geht.

Spannungsreiches Klangbild

Musikalisch allerdings hätte er noch länger dauern dürfen, denn der Hannoveraner GMD Stephan Zilias spornt das vorzüglich auf Wagner eingestellte Niedersächsische Staatsorchester zu einem lebendigen und spannungsreichen Klangbild an. Man mag über das eine oder andere langsame Tempo an der Grenze zum Zähen streiten, man mag manche Steigerung für zu überbordend halten – am fabelhaften Eindruck des Abends ändert das nichts.

Zilias zeigt, dass „Parsifal“ sich nicht im Rausch der Linien erschöpft, dass die psychedelische Verführungsabsicht Wagners keineswegs das bestimmende Element der Musik sein muss, wie offenbar ein hartnäckiger, Protest im Publikum hervorrufender Buh-Rufer annimmt. Deutlich wird vielmehr, dass die Musik aus Konturen lebt, dass der Klang ausdifferenziert werden will, dass Einsätze, Farb- und Haltungswechsel nicht nur unmerklich ineinander übergehen, sondern akzentuierenden Zugriff brauchen. Auch der Chor von Lorenzo da Rio verliert sich nicht im Säuseln, lässt im marcato auch die aggressive Note dieser Gesellschaft erkennen. In den Fernchören gibt es schmerzhafte Wackler, das ist aber auch in Düsseldorf nicht anders, wo Gerhard Michalski seine Herren auf satte Sonorität und entschieden drängenden Gleichklang getrimmt hat.

Axel Kober in Düsseldorf, mit der Erfahrung des Bayreuther „Abgrunds“ im Sinn, liest die „Parsifal“-Partitur mischklangverliebter, aber auch mit Lust an langsamem, im ersten Aufzug zerfließend lahmendem Zeitmaß. Die Düsseldorfer Symphoniker zeigen in den Violinen wenig Kontur, bleiben im

Finale zu sehr im Hintergrund und ohne Magie. Für die sensualistischen Provokationen der Klingsor-Welt produziert das Orchester nur gedeckte Farben und schalen erotischen Kitzel.

Sänger-Triumphe an beiden Häusern

Düsseldorf: Hans-Peter König (Gurnemanz) und Sarah Ferede (Kundry). (Foto: Andreas Etter)

Gesungen wird an beiden Häusern sehr achtbar, teilweise auf einem Niveau, das man sich für Bayreuth wünschen würde. Der Trumpf in Düsseldorf heißt Hans-Peter König: ein beispielhafter Wagner-Sänger, klangvoll im Timbre, ausgeglichen in der Tonproduktion, wortverständlich und mit musikalischen Nuancen gestaltend. Ein großartig erzählender Gurnemanz. Aber auch Luke Stoker als präsenter Titurel überzeugt auf ganzer Linie. Michael Nagy erscheint im Zentrum der sich kreuzenden Linien der Bühne als blutige Christus-Assoziation und singt entspannt und expressiv – ein markanter Kontrast zum Klingsor von Joachim Goltz, der mit bewusst gehärteten, schneidenden Tönen und konzentriert fokussierend aus dem verstoßenen einstigen Gralsritter die grimmige

Enttäuschung und den Willen zur Vergeltung herausstößt.

Daniel Frank, der Düsseldorfer Parsifal, wirkt zunächst recht dünnstimmig und grell, fängt sich im zweiten Aufzug und kann im dritten beweisen, dass er mit Kern und gesichertem Klang aussingen kann. Sarah Ferede wird in die Partie der Kundry noch hineinwachsen: Ihr Auftritt im Reiche Klingsors beginnt imposant, ihren Schmeicheltönen fehlt es nicht an Schmelz. Die letzte Rundung, die Souveränität über die Momente des Extremen, das Vermeiden von Schärfe in der Kraft fordernden Höhe sind noch nicht ausgereift. Auch Irene Roberts, die Kundry in Hannover, ist noch nicht so weit: Lautstärke ist keine Garantie für die Intensität des Ausdrucks, eine Stimme am Limit wirkt eher gefährdet als gefährlich und das Vibrato darf kontrollierter sein.

Der Star in Hannover heißt Michael Kupfer-Radecky – in Bayreuth war er Wotan in der „Walküre“ und Gunther in der „Götterdämmerung“. In der Doppelrolle Amfortas/Klingsor versteht er es, das Gemeinsame der ähnlichen existenziellen Verletzung, aber auch die Spannung zwischen den beiden so unterschiedlichen Charakteren herauszuarbeiten. Sein Bariton ist kraftvoll, aber nicht übermächtig, der Klang konzentriert, ohne verfestigt zu wirken. Kupfer-Radecky legt die Seele der Worte frei, und allenfalls in der einen oder anderen Verzerrung eines Vokals macht sich bemerkbar, wie viel Einsatz und Mühe hinter einer solchen Gesangsleistung steckt.

Daniel Eggert rückt als Titurel nicht in den Vordergrund; er singt klangschön zurückhaltend, Shavleg Armasi ist ein beredter Gurnemanz, der dieser Figur eine sympathische menschliche Note mitgibt – kein Grund, Missfallen zu äußern, wie es am Ende vom Rang herabschallte. Marco Jentzsch entkleidet den Parsifal in Hannover jeder heldischen Attitüde, hat aber nicht die Reserven, um die plötzliche Einsicht nach dem Kuss Kundrys und die daraus folgende Entschlossenheit zu beglaubigen. Zumal der Tenor auch im Lyrischen dünn wirkt, Piani nicht gestützt sind und die ausgemergelte Schärfe des

Tons in dramatischen Momenten nur lautes und explosives Stemmen erlaubt. Dennoch bleibt es dabei: Musikalisch hat Hannover wegen der Klasse des Orchesters und einem spannungsvolleren Dirigat die Nase vorn, szenisch muss sich Düsseldorf vor dem Aufwand auf der niedersächsischen Bühne in keinem Augenblick verstecken.

Vorstellungen in Düsseldorf: 1., 15., 21.10.2023; 29.03., 07.04.2024. Info: https://www.operamrhein.de/spielplan/kalender/parsifal/1285/?a=termine

Vorstellungen in Hannover: 3., 8., 15., 22., 31.10. Info: https://staatstheater-hannover.de/de_DE/programm-staatsoper/parsifal.1343152

Wie sich Menschen verfehlen können: Tina Lanik inszeniert Tschaikowskys „Eugen Onegin“ in Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 30. September 2023

Einsame Menschen: Tatjana (Emily Newton), Fürst Gremin (Luke Stoker) und Onegin (Simon Mechlinkski) im dritten Akt der Oper „Eugen Onegin“ in Dortmund. (Foto: Björn Hickmann/Stage Picture)

Sehr viel Glück hatte die Oper Dortmund mit den Regiearbeiten der letzten Jahre nicht. Trotz mancher hoch gehandelter Namen war einiges Mittelmaß dabei: Repertoire-Bestseller, die unter mangelnden Einfällen, lustlosem Handwerk oder überinszenierter Originalität ächzten. Und dann kam Tina Lanik, im Musiktheater eine Neue, und bot mit Verdis eigentlich längst ins Nirwana inszenierter „La Traviata“ einen präzisen, bewegenden Opernabend, nicht in jedem Detail durchgestaltet, aber deutlich versierter als ihr erster Versuch im Musiktheater, Vincenzo Bellinis auch für erfahrene Regisseure heikle „La Sonnambula“ in Frankfurt.

In ihrer neuen Dortmunder Inszenierung, Peter Tschaikowskys „Eugen Onegin“, wiederholt sie, was in Verdis Meisterwerk zum Erfolg geführt hat. Lanik schaut eingehend auf Konstellationen. Sie errichtet keinen Ideen-Überbau, sondern schafft Beziehungsgeflechte, zeigt, wie Menschen aneinander vorbeigehen, wie sie aneinander scheitern. Tschaikowskys Entwicklungs- und Beziehungstragödie ist dafür das geeignete Sujet.

Wer ist diese Regisseurin, die sich ihre Stoffe nicht nur genau anschaut (das sollten eigentlich alle tun), sondern auch immer wieder behutsam stilisierte Szenen und Bilder findet, die in einem Moment so klug vorbereitet, aber doch wie eine Eingebung überraschend zeigt, worum es geht?

Regisseurin Tina Lanik. (Foto: Thomas Dashuber)

In Paderborn geboren und in Stuttgart aufgewachsen, kam Tina Lanik eher zufällig als 22-jährige Studentin zu einer Regiehospitanz für Tschechows „Iwanow“ bei Elmar Goerden, ging dann als Assistentin zu Luc Bondy nach Lausanne und machte erstmals überregional auf sich aufmerksam, als sie 2001 beim Steirischen Herbst in Graz die Uraufführung von „Tintentod“ von Josef Winkler inszenierte.

Schauspiel-Inszenierungen in Bochum

Ein Jahr später arbeitete sie schon am Bayerischen Staatsschauspiel, wurde von der Zeitschrift „Theater heute“ zur Nachwuchsregisseurin des Jahres gewählt und hat seither viel in München, aber auch an anderen Häusern inszeniert – so 2005/2006 in der Intendanz Goerdens Sophokles‘ „Antigone“ und Lessings „Emilia Galotti“ in Bochum.

In Tschaikowskys Adaption des Versromans von Alexander Puschkin sieht Lanik eine Abfolge von drei Tragödien: In jedem Akt „wird eine Figur so lange abgebaut, bis nur noch ein Haufen Elend von ihr übrig ist“, schreibt sie im Programmheft. Aber das ist nicht alles. Fast unmerklich zunächst, im dritten Akt aber durch das Bühnenbild von Jens Kilian glasklar deutlich, macht Lanik aus „Eugen Onegin“ auch eine Studie über die Wandlungen der Zeit.

Im ersten Akt baut ihr Kilian einen Kubus aus Brettern, entfernte Erinnerung an russische Holzbauten, in erster Linie aber ein geschlossener Raum, in dessen Zentrum ein Teenager mit Brille und Jane-Austen-Kleidchen auf einem Stapel Bücher kauert. Tatjana, die Leseratte, existiert in ihrer eigenen Imagination, kommt kaum aus der hintersten Ecke dieser Kastenwelt heraus. Aber ein langer Blick des fremden Besuchers – es ist der junge Beau Onegin – bringt unaufhaltsam eine Lawine der Gefühle ins Rutschen.

Johanna Hlawica hat alle in wunderschöne Kostüme des 19. Jahrhunderts gesteckt – nur die Larina von Almerija Delic trägt einen modernen Hosenanzug. Die Frau, die das Gut „schmeißt“ und sich mit Filipjewna (Judith Christ) schon mal eine Zigarre gönnt, greift aus in die Moderne: selbständig, selbstbewusst, illusionslos. Ihre Roman-Jahre, so erklärt sie der aufgewühlten Tatjana, habe sie längst hinter sich.

Weltentwürfe, die nicht zusammenpassen

Die großen, heißen, eher auf sich selbst als auf einen anderen Menschen bezogenen Gefühle! Bei Tatjana führen sie schon nach einer durchschriebenen Nacht – die Briefe hängen wie Wäschestücke an der Leine – in die Katastrophe, als ihr Onegin mit der gönnerhaft wirkenden Überlegenheit des rational gesteuerten Lebemanns Bescheid gibt. Weltentwürfe, die nicht zusammenpassen.

Bei Olga und Lenski dauert es länger: Er, ein versehrter,

nicht mehr ganz junger Mann, überschüttet sie mit Blättern voll poetischer Ergüsse. Auch er entwindet sich schnöder Realität, zelebriert seine mit Schönheit und Schwärmerei aufgeladene Innenwelt. Auf Olga reagiert er, wenn sie dazu passt. Die Lebensphilosophie des unbekümmerten „Kindes“ nimmt er nicht wahr.

So kann er im zweiten Akt weder mit den spielerischen Provokationen seiner Braut – sympathisch locker singend: Ileana Mateescu – noch mit dem aus Laune und Überdruss gezeugten Spiel Onegins umgehen. Lanik nimmt diese Katastrophe in riesigen Schattenbildern während der von Thomas Paul sensibel gestalteten Arie vorweg; die innere Sprachlosigkeit zwischen den Kontrahenten, das zeigt die Regisseurin in genau abgezirkelten Bewegungen und Gesten, führt ins Ausweglose.

Der dritte Akt vollendet das Zeit-Konstrukt der Inszenierung: Denn jetzt ist Onegin derjenige, der zurückgeblieben ist. In seinen Biedermeierkleidern streift er um einen Glaskubus, der unbezweifelbar ins 20. Jahrhundert gehört. Die Gesellschaft, die sich zur Polonaise unbewegt gibt – nur der Pavillon dreht sich –, trägt moderne Couture. Tatjana hat sich zur blonden Dame mit rotem Kleid im übertriebenen Chic osteuropäischer Oligarchen gewandelt, bewegt sich souverän auf dem Parkett der Gesellschaft, die sich um eine Luxuskarosse – aus später sowjetischer Produktion? – schart. Eine Welt, in der die verzweifelt leidenschaftlichen Liebesausbrüche Onegins anachronistisch wirken.

Empfindsame Schattierungen in der Musik

Angesagt ist Coolness: Luke Stoker singt Gremins eigentlich großherzige Arie kühl und unbewegt, Tatjana posiert dazu auf dem Kühler des Wagens. Hier wird keine Liebe gezeigt, sondern die gesellschaftlich adäquate Demonstration des potenten Mannes und seines Weibchens. In dieses Ambiente passt auch Emily Newtons oft hart getönte, silbersprühende Stimme besser als zu den Gefühlsgluten des Teenagers im ersten Akt. Jetzt

zeigt – ganz im Sinn der Anlage der Figur – auch Simon Mechlinski, dass seine Stimme Farben kennt; im ersten Akt hat er Onegin noch eindimensional, entschieden voluminös und ohne emotionales Kolorit gesungen.

Das Dortmunder Orchester zeigt sich den empfindsamen Schattierungen in Tschaikowskys Musik gewachsen, folgt vor allem dem lyrischen Ausschwingen, das Philipp Armbruster am Pult in weit konzipierten Phrasierungen fordert, mit fein gestalteter Sensibilität. Armbruster nimmt den Begriff des „Lyrischen" offenbar als leitendes Kriterium für seine musikalische Interpretation: Brennende Leidenschaften, etwa in der großen Szene der Tatjana, lässt er nur gebremst auflodern. Das Couplet des Monsieur Triquet im zweiten Akt singt Fritz Steinbacher mit einiger Finesse, aber das Tempo ist so verzogen, dass der ironische Anklang an Auber oder Offenbach verloren geht. Komisch, sentimental oder beides? Die Figur findet kein überzeugendes Profil.

Mit Laniks „Eugen Onegin" hat die Oper Dortmund eine ansprechende Produktion in ihrem Repertoire. Sie dringt nicht so schmerzhaft tief in die Seelenschichten der Protagonisten vor wie Dietrich Hilsdorfs phänomenale Inszenierung in Köln 2013. Aber sie beobachtet klug, wie sich Menschen verfehlen können und wie furchtbar scharf sie aneinander vorbei in ihre einsamen Tragödien fliegen.

Tina Lanik sollte wiederkommen – Dortmund kann eine solche Handschrift brauchen. Die Dortmunder müssen nur noch merken, was sie an diesem „Eugen Onegin" haben: Die Vorstellung war nur mager besucht.

Die nächsten Vorstellungen sind am 30. Dezember 2017, am 5., 21. und 28. Januar 2018.
Info: https://www.theaterdo.de/detail/event/eugen-onegin/