

Auf Augenhöhe: Lydia Steier stellt sich mit „Aida“ der legendären Regie von Hans Neuenfels

geschrieben von Werner Häußner | 13. Dezember 2023



„Aida“ in Frankfurt: vorne in der Bildmitte Nicholas Brownlee (Amonasro) und Guanqun Yu (die Aida der Premiere), dahinter Claudia Mahnke (Amneris; in rotem Kleid), umgeben vom Ensemble. (Foto: Barbara Alumüller)

Eben noch besang die ägyptische Gesellschaft Ruhm und Ehre, da wird das Opernhaus dunkel und durch die Schwärze dröhnen Explosionen, Granateneinschläge, Geschützfeuer und tuckernde Panzermotoren.

Lydia Steier lässt in ihrer Frankfurter Neuinszenierung von Giuseppe Verdis „Aida“ den Krieg nicht zum beschaulichen

Kostümfest verniedlichen. Sie beschwört ihn mit Geräuschen im Finstern. Beklemmend, unheimlich, und für manchen Zuschauer unbehaglich nahe rückend.

Radikal ist die Inszenierung der amerikanischen Regisseurin auch, wenn es um die (Über-)Zeichnung einer verkommenen, gealtert erstarrten Gesellschaft geht. Da marschieren keine knackigen Soldaten auf, wenn Radamès zum Feldherrn gekürt wird. Da versammelt sich eine Horde seniler Ordensträger, teilweise in den Rollstuhl gebannt, teilweise nur noch vom Sauerstoffgerät inspiriert, um mit „gloria“ und „onore“ den Krieg zu verklären und in eine zittrige Ekstase gereckter Greisenfäuste zu geraten.

Den Krieg muss Hausmeister Radamès erledigen, eher ein Zufallswahl, weil er gerade mit einem Wagen in den Raum fährt, um Fußbodenpaneele zu verlegen. Denn wir befinden uns nicht zwischen Palmen und Pyramiden, sondern in einem abgeranzten Saal (Bühne: Katharina Schlipf), wie er in einem Kolonialgebäude in Kairo vorfindbar sein könnte: Art-Deco-Lampen, die nicht mehr funktionieren, eine eingebrochene Decke mit einer Galerie, von der später der König und seine Entourage herabschaut, siffige Fliesen mit Schimmelrändern.

Erinnerung an „Putzeimer-Aida“ von 1981



Guanqun Yu (die Aida der Premiere) und Stefano La Colla (Radamès) in der Finalszene der Oper. (Foto: Barbara Alumüller)

Die vergreiste Gesellschaft hält sich Jugend nur in uniformierter Form: Junge Männer sind da nicht präsent, aber ein Kind: Mehrfach taucht ein kleiner Junge in der Uniform von Radamès auf – eine Metapher für die Seele des Heerführers oder (mehr noch) ein Sinnbild einer Jugend, die gemeuchelt und als Opfer davongetragen wird? In solchen Momenten ist Steiers detailverliebte Inszenierung in Gefahr, den Fokus zu verlieren und sich erläuternd auf Nebenkriegsschauplätzen zu verzetteln.

Präsent sind Kohorten junger Frauen, alle in adretten rosa Dienstmädchen-Kostümen und einheitlichen lackschwarzen Frisuren, die an brave japanische Manga-Schulmädchen erinnern. Am Anfang schrubben zwei von ihnen den Boden – eine ironische Anspielung auf die „Putzeimer“-Aida von Hans Neuenfels, die 1981 an der Frankfurter Oper Furore machte und zu einer Ikone des Regietheaters wurde? In Steiers Setting gelten Unterordnung und Disziplin alles, das macht Amneris brutal deutlich: Ein Fehler beim Frisieren entfacht ihre Wut, der

Schuldigen bohrt sie die Augen aus. Eine andere Dienstbotin, die ihr beim sadistischen Metzeln in den Arm fällt, wird eiskalt abgestochen.

Man glaubt es kaum, dass eine solche enthemmte Gewalttäterin später ihre andere Facette, die der verzweifelt liebenden Frau zeigen wird. Eine harte Szene, auf die im Zuschauerraum ein massiver Buhruf reagiert. In der Tat: Steier flüchtet nie in malerische Opern-Harmlosigkeiten; sie nimmt die Zumutungen, die im Libretto Antonio Ghislanzoni stehen, radikal ernst. Das hat sie bereits 2011 in Heidelberg getan: Die Frankfurter Version darf als überarbeitete Neuauflage der damals heftig diskutierten Inszenierung gelten.

Der aufgewertete Ramfis

Eines ihrer Kennzeichen ist die erheblich erweiterte und aufgewertete Figur des Ramfis, eine Paraderolle für Andreas Bauer Kanabas. Ein soignierter Herr in schwarzem Anzug, äußerlich gelassen mit der Zigarette zwischen den Lippen. Aber ein Mensch, der offenbar unter seinem inneren Zwiespalt leidet und mit der ideologischen Weltsicht seiner Klasse nicht einverstanden ist. Die Fernchöre der Tempelszene im ersten Akt erklingen eher im Kopf von Ramfis: Er windet sich, presst die Hände an die Schläfen, klagt, wimmert, greint vor innerem Schmerz. Wenn am Ende der Oper Amneris entkräftet nach „Frieden“ ruft, wirft er sich auf eine Bank, eine Pistole in der Hand. Ob er damit einen Alptraum beendet, bleibt offen.

Amneris wird in Steiers Version zur Hauptperson der Oper. Ihr Auftritt ist der eines Mannweibs, der graue Anzug mit roter Krawatte ist eine perfekte Mimikry, um in einer maskulin korsettierten Gesellschaft eine Rolle zu spielen. Nur die weißblonden Haare markieren den Rest einer auf ein sexuelles Signal reduzierten Weiblichkeit. Als es darum geht, Radamès für sich einzunehmen, wechselt sie auf eine andere Kleidungschiffre: Mit rotem Abendkleid und neuer Frisur wird sie zur femme fatale; später, in der Szene des Triumphs, tritt

sie mit kunstvollen weißen Haaren auf wie eine der ältlichen Sponsorinnen der Met aus der amerikanischen Society. Siegfried Zoller hat einfach tolle Kostüme erdacht.

Mit der Mimikry ist es erst vorbei, als sie im vierten Akt um das Leben von Radamès kämpfen muss: Da wälzt sie sich im Unterrock in der schmutzigen Brühe, die im dritten Akt als Nil-Reminiszenz schwappt und in der die Leiche des von Radamès erschossenen Amonasro liegt. Der erhebt sich mit mahnendem Arm wie der tote Siegfried in der „Götterdämmerung“. Amneris küsst ihn, schließt ihn in die Arme – eine der sinistren, verstörenden Szenen, mit denen Steier ihre Inszenierung verrätzelt. Ramfis „erlöst“ Amneris mit einer Drogenspritze. Im Triumphmarsch erhielt auch Radamès seinen Cocktail in den Nacken gespritzt: Er, der traumatisierte Kriegsheimkehrer, hat keine so rechte Lust zu feiern; nach der Injektion stimmt er begeistert willenlos in den kollektiven Jubel ein.

Bei Claudia Mahnke sitzt jedes Detail

Frankfurt hat das Glück, mit Claudia Mahnke eine Darstellerin für die Amneris zu haben, die in imponierender Detailschärfe die Entwicklung dieses Charakters auszuspielen weiß. Da sitzt jede Nuance zwischen höhnischem Lächeln, die Gesichtszüge verzerrender Wut, namenloser Verzweiflung, trostlosem Leid. Jeder Schritt, jede Bewegung der Arme und Hände, jedes Drehen des Kopfes hat seine Bedeutung, macht die Figur sprechend und lebendig.

Nur die Stimme Mahnkes will nicht so recht zur Vollblut-Italianità einer Amneris passen. Das Legato wird durch ein grieseliges Flackern aufgeraut, in der Attacke fehlt der strahlend-präsente Ton. Mahnke kann den Wechsel zum tiefen Register nicht gut verblenden, versucht, die sonore Contralto-Lage allzu brustig und ordinär einzuholen. Dazwischen gibt es, wenn es um entspanntes Singen geht, Momente cremiger Tonfülle und subtil ausgeleuchteter Passion.

Aida ist die Ukrainerin Ekaterina Sannikova, ein typischer Sopran aus dem Osten mit ausgeprägtem Vibrato und fleischiger, manchmal ins Gaumige rutschender Tongebung. Solche Stimmen werden heute – vielleicht auch mangels Alternativen – für „Verdi-Sängerinnen“ gehalten, haben aber weder die Finesse des Stils noch die Flexibilität in der Bildung des Tons. Am passendsten gelingen Sannikova „Numi pietà“ und „O patria mia“ im Dritten Akt, aber es fällt auch auf, dass sie die Phrasen nicht auf dem Atem blühen lassen kann und immer wieder zurücknimmt, wo sie den Ton befreit strömen lassen müsste.

Auch Stefano La Colla operiert an den Grenzen seiner stimmlichen Mittel. Er bemüht sich um Piano-Schattierungen. Aber an ein „b“ im Piano oder Diminuendo am Ende der Auftrittsarie des Radamès glaubt man eh nicht mehr. Dort, wo er Kraft einsetzt, sind das Ergebnis eher enge Trompetenstöße. Der ätherische Schluss der Oper wird auf diese Weise zu einem bemühten Vorwärtshangeln von Phrase zu Phrase, bei der die technische Bewältigung volle Aufmerksamkeit fordert – an schimmernde, zu verhaltenem lyrischem Leuchten gesteigerte Bögen darf man nicht denken.

Dynamische Strapazen

Nicholas Brownlee ist in Wagners „Meistersingern“ als Hans Sachs und in Giordanos „Fedora“ als klug gestaltender Sänger aufgefallen; dass er den Amonasro vor allem als Chance auffasst, voluminöse Stimmgewalt aufzufahren, enttäuscht. In den kürzeren Rollen: Kihwan Sim (König), Kudaibergen Abildin als eindrucksstarker Bote und Monika Buczkowska als Priesterin. Das am besuchten Abend arg lärmig aufspielende Opern- und Museumsorchester blieb unter seinem Niveau, das auch durch Dirigent Erik Nielsen nicht zu heben war: Neben gekonnt formulierte Details treten zu viele klanglich undifferenzierte und dynamisch strapazierte Stellen.

Das Triumphbild, in dem der Chor von Tilman Michael seinen großen Moment hat, gefällt sich in massiertem Gedröhn, das man

vielleicht der martialischen Stimmung für angemessen halten mag, das aber Verdis gezieltes Arbeiten mit „banaler“ Musik eher im Getöse erstickt als offenbar macht. Mit Lydia Steiers „Aida“ hat die Frankfurter Oper wieder ein Repertoirestück, das in seiner entschiedenen Art, den Themen auf den Grund zu gehen, auf Augenhöhe mit Neuenfels‘ legendärer Inszenierung steht.

Weitere Vorstellungen: 17., 21., 26., 29. Dezember; 1., 13.,
20. Januar 2024, Info:
<https://oper-frankfurt.de/de/spielplan/aida/>

Rauschende Partys, gnadenloser Heiratsmarkt: Tschaikowskys „Pique Dame“ – ins Hollywood der 50er Jahre verlegt

geschrieben von Eva Schmidt | 13. Dezember 2023



Szenenbild aus „Pique Dame“ in Düsseldorf. (Foto: Hans Jörg Michel/Rheinoper)

Der kleine Indianer geht traurig über die Bücke, von der sich die unglücklich verliebte Lisa gleich stürzen wird. Dabei ist er gar nicht real, sondern die Kopfgeburt des Drehbuchautors Hermann, der für die Traumfabrik Hollywood Ideen produziert, aber zu seiner High Society nicht wirklich dazugehört: Denn er besitzt weder einen Swimmingpool noch eine mondäne Villa, geschweige denn einen Pfennig Geld. Nur seine leidenschaftliche Liebe zu Lisa, für die er zu arm und die auch bereits mit einem Fürsten verlobt ist.

Für die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf und Duisburg (dortige Premiere am 28. September 2019) hat die amerikanische Regisseurin Lydia Steier Tschaikowskys russische Oper „Pique Dame“ kurzerhand ins Hollywood der 50er Jahre verlegt und diese Interpretation funktioniert überraschend gut. Denn die Mechanismen des Jet Set gleichen sich, ob es sich nun um die russische Aristokratie oder die Hollywood-Schickeria handelt.

Die „alte Hexe“ und das Kartengeheimnis

Rauschende Partys, ein gnadenloser Heiratsmarkt, unglückliche Leidenschaften, Geldgier und Spielsucht sind in beiden Sphären zu finden und wer nicht mithalten kann, wird schnell zum Außenseiter. Deprimiert sitzt nun Hermann (Sergey Polyakov) im ausgebeulten Breitcord-Anzug am Rande der Poolparty und kann seine Angebetete Lisa (Elisabet Strid) nur von Ferne anschmachten, denn ihr Verlobter Fürst Jeletzki (Dmitry Lavrov) weicht ihr nicht von der Seite.

Da erzählt ihm sein Freund Graf Tomski (Alexander Krasnov) eine abenteuerliche Geschichte: Die Großmutter Lisas, inzwischen über 80 Jahre alt und in ihrer Jugend in Paris eine gefeierte Schönheit, kennt ein Kartengeheimnis: Wer die drei geheimen Karten spielt, gewinnt immer. Nur dass die alte Gräfin, grandios gesungen von Hanna Schwarz und als eine Art alternder Stummfilmstar inszeniert, das Geheimnis natürlich partout nicht verraten will. Denn die Prophezeiung sagt: Der nächste, der es ihr entreißen wird, tötet sie. Also vergräbt sie sich lieber in ihre Villa, lässt sich stundenlang maniküren und schönheitsbehandeln und zickt ihre Enkelin Lisa an, die beim Jungesellinnenabschied mit ihren Freundinnen zu viel Lärm macht.

So kann die „alte Hexe“ eigentlich gar keiner mehr leiden, dabei war sie in ihrer Jugend doch so schön und begehrt, wie das überlebensgroße Porträt über ihrem Bett zeigt. Für das großartige Bühnenbild mitsamt Pool, Villa und Spielcasino zeichnet Bärbl Hohmann verantwortlich, die Kostüme à la 50er Jahre mit Petticoats, Cowboy- und Indianer-Statisterie und Badenixen-Flair besorgte Ursula Kudrna.

Da bleibt ihm nur der Selbstmord

Musikalisch ist die Düsseldorfer „Pique Dame“ ebenfalls extrem packend: Das Orchester unter Aziz Shokhakov und die Sänger transportieren die Leidenschaftlichkeit, die emotionalen Höhen und Tiefen und die Zerrissenheit der Charaktere, die sich im Falle Hermanns bis in den Wahnsinn steigert, sowohl mit

fiebriger Energie als auch tiefer Melancholie über die Rampe. Wer da nicht mitleidet, hat kein Herz und schon gar kein russisches. Herausragend dabei die Hauptpartien von Elisabet Strid und Sergey Polyakov, aber auch die kleineren Rollen sind gut besetzt und das Ensemble agiert als harmonisches Ganzes.

Leider geht die Sache, man ahnt es schon, nicht gut aus: Hermann und Lisa verlieben sich zwar, sie löst ihre Verlobung mit dem Fürsten und will mit ihm durchbrennen. Doch um die nötigen Mittel dafür zu erhalten, bedrängt Hermann die Großmutter zwecks des Kartengeheimnisses. In einer gespenstischen Szene will die Alte ihn dabei vernaschen, doch das macht ihr Herz nicht mehr mit – sie stirbt. Und Lisa gibt Hermann die Schuld daran. Nachts am Fluss wollen sie sich aussprechen, doch Hermann hat nunmehr die drei Gewinnkarten im Kopf und eilt in den Spielsalon. Lisa stürzt sich von der Brücke und der kleine Indianer guckt traurig.

Doch Hermann bringen die drei Karten auch kein Glück: Er verliert alles, weil er statt einem Ass die „Pique Dame“, so der Spitzname der Großmutter, zieht. Da bleibt ihm nur der Selbstmord mit dem Revolver. Ein großes Melodram, fast wie im Film.

Karten und Termine: www.operamrhein.de