

Raum des blauen Wassers: Piero Vinciguerra schafft für Puccinis „Trittico“ in Essen eine magische Bühne

geschrieben von Werner Häußner | 10. Februar 2022



Die Bühne von Piero Vinciguerra für Giacomo Puccinis Dreiteiler „Il Trittico“ am Aalto-Theater Essen. Ein magischer Raum von Distanzierung, Verklärung und Selbstentäußerung.

(Foto: Matthias Jung)

Was wäre bei Giacomo Puccini denn ein anderes Thema, das drei so unterschiedliche Opern wie in seinem „Trittico“ miteinander verbinden könnte, wenn nicht die Liebe?

So trivial die Feststellung klingt – denn fast alle Opern haben irgendetwas mit Liebe zu tun –, so grundlegend ist sie für Puccinis Experiment, drei Werke zu einem „Triptychon“ zu verbinden, die wie drei Flügel eines Kunstwerks einzeln stehen und doch zusammengehören. Aber Regisseur Roland Schwab hat in seiner dritten Inszenierung am Aalto-Theater Essen (nach Verdis „Otello“ und Leoncavallos „Pagliacci“) eine andere Antwort: der Tod.

Schwab entdeckt also, was Puccini in seiner letzten Oper „Turandot“ im schmerzlichen Scheitern letztlich bekräftigt hat. Doch schon das „Trittico“ beantwortet die Frage Friedrich Nietzsches, ob Liebe und Tod nicht Geschwister seien, in drei Versionen: dem gewaltsamen Mord, dem verklärenden Übergang und einem Satyrspiel mit dem Tod, dem Schwab durch den Suizid des Buoso zum Beginn von „Gianni Schicchi“ ein verstörendes Gewicht gibt. Aus dem Überdruß am Luxus – Buoso erschießt sich am Rand eines mondänen Pools – keimt die zerstörerische Gier nach Reichtum als Quelle materieller Völlerei. Von daher, und verbunden mit dem Blick auf die außerordentliche Qualität der Musik Puccinis, kann das „Trittico“ auf gleicher Höhe wie Verdis „Aida“ oder Wagners „Tristan und Isolde“ auf das unerschöpfliche Thema von Liebe und Tod blicken.

Die Scharniere zwischen den Werken interessieren Schwab bei seiner Neuinszenierung des „Trittico“ am Essener Aalto-Theater besonders. Am liebsten hätte er, so bekennt er im Programmheft-Interview, die drei Stücke ohne Pause aneinanderghängt, und begründet das tiefsinnig mit der Dreiteilung von Dantes „Göttlicher Komödie“: Der Beginn, „Il Tabarro“, als Abgrund der Welt, „Suor Angelica“, das ungeliebte Mittelstück, als das „Purgatorio“, den

Reinigungsort. Und schließlich „Gianni Schicchi“, die rabenschwarze Komödie, als Verweis auf das Paradies. Abwegig? Sicher nicht, denn die einzige Liebe, die eine Chance auf Gelingen hat, ist die zarte, sich selbst sichere Beziehung zwischen den jungen Menschen Lauretta und Rinuccio.

Zerstiebt Hoffnung wie Seifenblasen?



Heiko Trinsinger (Gianni Schicchi), Lilian Farahani (Lauretta) in „Gianni Schicchi“. Foto: Matthias Jung.

Aber wer stärker ist, die Liebe oder der alles verbindende Tod, wird in „Gianni Schicchi“ Bild und Szene virtuos in der

Schwebe gehalten. Zwar bekommt das kleine Luder Lauretta genau das, was sie will, aber hinter dem fröhlich posierenden Paar schäumen Seifenblasen auf. Und der Schelm Gianni Schicchi hält eine rote Kugel in der Hand, die während des gesamten „Trittico“ als Chiffre in der Szene präsent war. Ist es der Apfel der Eva, mit dem das Paradies unzugänglich und das Böse in der Welt wirksam wurde? Die verbotene Frucht, die den Menschen „wie Gott“ um sich selbst wissend, frei, aber auch der Mühsal unterworfen der Welt auslieferte? Und verheißt die Leuchtschrift „Addio Speranza“ nicht auch auf die vergebliche Liebesmüh‘? Die Hoffnung – addio, also „zu Gott“?

Schwab arbeitet gerne (und manchmal zu viel) mit solchen symbolischen Fingerzeigen, mit chiffrierten Hinweisen. In „Il Tabarro“ spielt ein Drehorgler einen verstimmten Walzer. Er sollte in den beiden anderen Teilen wiederkommen – stummer Repräsentant des Todes im Komödiantenkostüm und so ein Echo des „Leierkastenmannes“ Schuberts. Das Kleid in sanft abgestuften Rosa-Tönen – die Kostüme sind Gabriele Rupprechts sensible Schöpfungen – verbindet die Protagonistinnen der drei Opern, betont das Gemeinsame der Frauenfiguren, die bei Puccini von Manon bis Liu stets zu Opfern verurteilt sind.

Wesentlich getragen wird Schwabs jeden Realismus transzendierende Sicht von einem großen Wurf Piero Vinciguerras: Für diese erste komplette Realisierung des Puccini-Dreiteilers in Essen hat der international erfolgreiche italienische Bildmagier die Bühne mit einem riesigen Wasserbecken ausgefüllt. Doch was anderswo lediglich zum szenischen Aufreger taugte, erhält in Essen sinnliche fassbare Bedeutung: Das Wasser wird selbst zum symbolhaften Element von Zeit, Vergänglichkeit, Elendsstrom und Tränensee. Selbst in „Il Tabarro“, in dem der Verismo und das Sozialdrama Émile Zolas grüßen, illustriert es nicht das Ufer der Seine. Und in Verbindung mit dem meisterlich eingesetzten Licht wandelt es den Raum zur Sphäre. Hier geht es nicht mehr um Schauplätze, sondern um Seelenräume.

Das Licht schafft Verbindungen zwischen den Opern: Wenn Luigi im „Tabarro“ bitter feststellt, das Leben habe keinen Wert mehr, schimmert die Bühne in dem blauen Licht, das später Schwester Angelica umfließt, wenn sie sich vergiftet. Dieser Moment ist große Bühnenkunst: Der riesige Spiegel über der Wasserfläche senkt sich in der Hinterbühne und lässt die Zuschauer wie von oben auf die im Blau hingestreckte Angelica blicken. Der Moment des Sterbens als Selbstentäußerung, Transzendierung und Verklärung wird wie selten sinnlich fassbar. So legt Schwab Spuren aus, die sich im Lauf des Abends zu festen Banden zwischen den drei Teilen entwickeln. Puccini hätte seine helle Freude gehabt.

Sänger garantieren musikalische Qualität

Das Aalto-Theater kann mit einer Riege von Sängern aufwarten, die auch die musikalische Qualität des Abends garantieren. Bettina Ranch etwa spielt als Frugola den Frust einer derangierten Schönheit aus und streift die Spur des Naturalismus, ohne die Dichte der Szene zu durchbrechen. Als Fürstin in „Suor Angelica“ repräsentiert sie – bezeichnend mit der Chiffre des Lichts durch ihre Sonnenbrille spielend – die eiskalte Unerbittlichkeit, die empathielos auf das Erbe konzentriert schon die Gier der Nachfahren in „Gianni Schicchi“ präfiguriert. Jessica Muirhead ist ein Schatz im Ensemble des Aalto-Theaters: Die ganze Sensibilität, Verletzlichkeit und innere Qual der ins Kloster verbannten unehelichen Mutter legt sie für Schwester Angelica in ihre freie, blühende, im Piano reich schattierende Stimme.



Der Tod zerreißt das begrenzende Gespinst und öffnet den Raum: Jessica Muirhead in „Suor Angelica“. Foto: Matthias Jung.

Marie-Helen Joël hat als Äbtissin und vor allem als Zita in „Gianni Schicchi“ stimmlich sicher unterfütterte, szenisch dichte Auftritte. Auch die kleineren Rollen sind niveauvoll besetzt, etwa mit Liliana de Souza (Schwester Eiferin, La Ciesca), Giulia Montanari (Genovieffa) oder Christina Clark (Nella). Annemarie Kremer setzt als Giorgetta einen imposant-kraftvollen Sopran ein, aber den scharfen, vibratorischen Tönen fehlt der sinnliche Schmelz einer Puccini-Stimme. Auch Lilian Farahani ist als Lauretta nicht optimal besetzt: „O mio babbino caro“, der Schlager des gesamten „Trittico“, erklingt zu leicht, zu soubrettig, und ohne fließende melodische Bögen.

Mit Heiko Trinsinger als Michele („Il Tabarro“) und als Gianni Schicchi kann sich das Aalto-Theater auf eine sichere Nummer verlassen. Er erfasst trotz eines nicht so sehr italienisch gefärbten Baritons die resignierte Trauer und den impulsiven mörderischen Ausbruch eines Mannes, der ratlos zusehen muss, wie ihm die immer noch geliebte Frau im Fließen des Schicksals

entgleitet. Dem Gianni Schicchi gibt er weniger die Eleganz des gewitzten Betrügers mit, sondern eher virile Kraft, unbändige Komödiantenlust, aber auch einen Flash von Zynismus.



Sergey Polyakov (Luigi) und Annemarie Kremer (Giorgetta) im ersten Teil des Abends, „Il Tabarro“ („Der Mantel“). (Foto: Matthias Jung)

Sergey Polyakov ist ein standfester, zu kraftvollem Nachdruck fähiger Luigi, der dennoch die drückende Trostlosigkeit seiner Existenz und die leise Trauer in seiner Leidenschaft in flexiblen Tönen auszudrücken weiß. Baurzhan Anderzhanov (Il Talpa/Betto di Signa) fällt wie stets durch seine makellos geführte Stimme und den Wohllaut seines kühlen, aber schön abgerundeten Timbres auf. Zu hoffen ist, dass Christopher Hochstuhl aus dem Opernstudio NRW als Liedverkäufer künftig nicht auf ein paar Sätzchen und stumme Auftritte beschränkt bleibt. Zumal in „Gianni Schicchi“ machen die Sänger – mit Carlos Cardoso als erfrischendem Rinuccio und Uwe Eikötter als erfahrenem Gherardo – dem Begriff des „Ensembles“ alle Ehre. Opern- und Kinderchor des Aalto-Theaters unter Patrick

Jaskolka bewältigen die schwierige Aufgabe, aus der Ferne und in ungünstiger Aufstellung zu singen, mit solider Sicherheit.

Im Orchester erklingt ein „moderner“ Puccini

Am Pult der Essener Philharmoniker waltet diesmal Roberto Rizzi Brignoli, Generalmusikdirektor in Santiago de Chile und häufiger Gast an Häusern wie der Mailänder Scala, Berlin, Hamburg oder Stuttgart. Er präsentiert einen „modernen“ Puccini, bedacht auf Transparenz und genaues Nachzeichnen der Komplexität von Puccinis Komposition. Das ist gerade für „Il Trittico“ ein passender Zugang. In „Il Tabarro“ betont er nach einem luftig-lockeren Beginn nicht die Qualitäten des Verismo-Reißers, sondern die diskret schattierten Töne, die lyrischen Momente, in denen sich die verletzten Seelen musikalisch äußern.

In „Suor Angelica“, die der Operntradition des 19. Jahrhunderts am nächsten liegt, hätte man sich stellenweise einen süffigeren Klang vorstellen können. Aber die Essener Philharmoniker bringen das mystische Kolorit zum Leuchten, funkeln in der differenzierten Instrumentierung in aparten Farben, spielen Lyrisches gelöst und ohne Druck. Beste Voraussetzungen für die agile Musik des „Gianni Schicchi“, in der die Moll-Klage ebenso geheuchelt klingt wie das heroische Preislied auf Florenz, und in der sich die Philharmoniker vergnügt auf punktierte Details und schräge Sprünge kaprizieren. Eine Burleske mit schaurigem Hintergrund – der Kreis ist geschlossen.

Vorstellungen am 13. Februar (mit Nachgespräch), 2., 20., 31. März, 24. April, 15. Juni 2022. Info: <https://www.theater-essen.de/spielplan/2022-02/iltrittico/6384/>

Leuchtfeuer für die Moderne: Die Essener Philharmoniker und Tomáš Netopil mit Schönbergs monumentalen „Gurreliedern“

geschrieben von Werner Häußner | 10. Februar 2022

Mit einem Feuerwerk neuer Musik endete an diesem Wochenende das Festival NOW!, das sich in den letzten neun Jahren zu einem Hotspot der Erkundung aktueller Wege des Komponierens entwickelt hat. Eröffnet haben es die Essener Philharmoniker allerdings mit einem „Klassiker“ der Moderne, mit Arnold Schönbergs monumentalen „Gurreliedern“.



Tomáš Netopil, Chefdirigent der Essener Philharmoniker.
Foto: Hamza Saad

Das Werk ist eines der seltenen Beispiele dafür, wie sich Vergangenheit und Zukunft der musikalischen Entwicklung in einem Moment treffen und einen Funken schlagen, der sich zum Leuchtfeuer für eine ganze Generation entwickelt. Schönberg fasst in dem knapp zweistündigen Zyklus die Gattungen Lied, Musikdrama, Oratorium und Symphonie zusammen, führt mit seinem Riesenorchester (im Original 80 Streicher, 50 Holz- und Blechbläser, 6 Pauken, 4 Harfen, üppiges Schlagwerk und Celesta) die Klangwelt Richard Wagners weiter, orientiert sich im Prinzip der „entwickelnden Variation“ an Johannes Brahms, arbeitet wie Engelbert Humperdinck mit dem Melodram und zeigt mit spätromantischer Klangpracht und dem Hinausrücken aus Tonalitätsgrenzen, wohin er sich auf seinem eigenen Weg vielleicht auch von Richard Strauss hat begleiten lassen.

Genießerisch ausgebreitete Klang-Raffinesse

Doch mehr noch als die wegen des Aufwands seltenen Aufführungen haben nach der umjubelten Uraufführung 1913 in Wien die Gurrelieder wohl die beteiligten, später bedeutenden Komponisten beeinflusst: Anton Webern wirkte 1910 bei der ersten Teil-Uraufführung als Pianist mit; Alban Berg hat schon vor der Uraufführung eine ausführliche Analyse vorgelegt. Und wie Franz Schreker, der Dirigent der Uraufführung, oder Alexander von Zemlinsky mit ihren raffinierten Klangerfindungen mit Schönberg zusammenhängen, lässt sich im Vorspiel des Oratoriums nachvollziehen – zumal, wenn die Raffinesse des Klangs so genießerisch ausgebreitet wird wie von den Essener Philharmonikern unter ihrem Chef Tomáš Netopil.

Der österreichische Komponist, Verlagsmitarbeiter und Schönberg-Schüler Erwin Stein hat mit einer aufführungspraktischen Reduktion viel dazu beigetragen, die Gurrelieder zu verbreiten. Die erste in Deutschland entstandene Gesamtaufnahme – und erst die dritte überhaupt – ist erst 1965 mit Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Rafael Kubelik erschienen. Heute haben jeder

Rundfunkchor und selbst mittelgroße Orchester den Ehrgeiz, Schönbergs wegweisendes Werk aufzuführen.

Tomáš Netopil und das Orchester lassen sich im ersten Teil mit größter Sorgfalt auf die Delikatesse des Klangs, auf die Magie der entrückten harmonischen Erfindung und auf die allmähliche dynamische Entwicklung hin zum pulsierenden, verliebten Schwärmen von Waldemar und Tove ein. Auch der Bruch der Atmosphäre – wenn Waldemar in „Es ist Mitternachtszeit“ den Tod vorausahnt – teilt sich in exquisiten Färbungen im Orchester mit. Die Sänger allerdings stoßen an ihre Grenzen: Burkhard Fritz – am zweiten Abend für Torsten Kerl eingesprungen – hält seinen kraftvoll-trockenen Tenor auf gleicher, bleicher Tonlage.

Urgewaltig gesteigerte Klang-Eruptionen

Und Julia Borchert bleibt so vornehm lyrisch, dass man nicht glauben möchte, von ihr demnächst in Hildesheim eine Isolde hören zu können. Das Zentrum des Soprans bleibt matt, der hymnische Aufschwung in ihrem letzten Lied, die verklärende Todesnähe des „Tristan“ – „So laß uns die goldene Schale leeren ihm, dem mächtig verschönenden Tod“ – wollen sich nicht mitteilen. An der Position der Sängerin im Raum kann es wohl nicht liegen, denn Deirdre Angenent setzt sich als Walddtaube mühelos durch.

Der zweite Teil fiel dann erheblich ab: Die wild verzweifelte Anklage Gottes formuliert Burkard Fritz zwar mit durchsetzungsstarker Energie, und Netopil steigert die Ausfahrt der Toten zur „wilden Jagd“ mit orchesterlicher Verve und satter Klanglichkeit. Doch für die ergreifende Klage, die wehmütige Erinnerung und den Schmerz des Verlustes fehlen dem Tenor die Farben der Stimme. Und das Orchester peitscht Netopil so insistierend auf, das die kunstvolle Polyphonie, die unheimlich-verhaltenen Töne des Geisterspuks, auch die extremen Klangfarben, die Schönberg in bester Mahler-Manier zum Einsatz bringt, in der Urgewalt einer entfesselten – und

dann auch undifferenzierten – Klangeruption überwältigt werden.

Die Sänger aus dem Essener Opernensemble halten wacker dagegen: Heiko Trinsinger gestaltet einen stumpf-obergläubischen Bauern, Albrecht Kludszuweit kleidet Klaus Narr in unerbittlich grelle, schneidend artikulierte, ironisch-bissige Mahler-Klänge. Marie-Helen Joël dürfte als Sprecherin dankbar für das Mikro gewesen sein, ansonsten hätte sich ihr rhythmisch präziser, im Puls der Musik schwingender Vortrag wohl kaum gegen das Orchester durchgesetzt.

Selbst den Höhepunkt des grandios geladenen Chorfinals lädt Netopil mit einer orchestralen Massierung auf, die dem WDR Rundfunkchor, dem Rhein-Main-Kammer- und Opernchor, dem Opernchor des Aalto-Theaters und dem Philharmonischen Chor Essen die Dominanz streitig machen. Über dem strahlenden Sonnenaufgang schlagen die Wellen des Orchesters unerbittlich zusammen.