

Szenisch demontiert, musikalisch erhöht: Mozarts römischer Kaiser Titus an der Rheinoper Düsseldorf

geschrieben von Werner Häußner | 19. Dezember 2021



Maria Kataeva als Sesto in Mozarts „La Clemenza di Tito“ an der Rheinoper in Düsseldorf. (Foto: Bettina Stöß)

Ein Fest der noblen Töne und der durchgearbeiteten Details: Die Dirigentin Marie Jacquot hebt in luziden Klang, was Wolfgang Amadé Mozart in seine kurz vor der „Zauberflöte“ uraufgeführte Krönungsoper „La Clemenza di Tito“ an kompositorischen Kostbarkeiten eingeschrieben hat.

Trotz der Herkunft des Stoffs aus der Opera seria des Wiener Hofdichters Pietro Metastasio ist die alte Manier an vielen entscheidenden Stellen überschrieben. Äußerlich mag die Folge

von Arien und Rezitativen noch an Althergebrachtes erinnern; innerlich haben es Librettist Caterino Mazzolà und Mozart mit seiner Kunst des Ensembles, aber auch mit der Aufwertung der Rolle des Orchesters gründlich hinter sich gelassen. Da ändern auch die Rezitative nichts, die vermutlich aus Zeitmangel von Mozarts Schüler Franz Xaver Süßmayr in Töne gesetzt wurden.

Die „Milde des Titus“ also. Zuletzt im Mozartjahr 2006 in [Düsseldorf](#), diesmal unter dem so analytischen wie leidenschaftlichen Blick der jungen französischen Kapellmeisterin, die sich gerade an der Deutschen Oper am Rhein und bei einer Reihe von Gastdirigaten erfolgreich ihre Sporen verdient. Mit dem „Barbier von Sevilla“ war sie zu Beginn der Spielzeit schon mit viel Willen zu lockerer Beweglichkeit und witzig-spritziger Rossini-Verve unterwegs, ausgebremst freilich von einem nicht entsprechend alert reagierenden Orchester und einer wenig inspirierten Inszenierung von Maurice Lenhart.

Staatsaktion mit beseelten Menschen

Jetzt kommt ihr in diesem Lehrstück eines exemplarisch-idealen Regierungsstils die Regie von Michael Schulz ebenfalls nicht gerade entgegen. Aber die Düsseldorfer Symphoniker verstehen sich auf Mozart weit einfühlsamer als auf den trockenen Humor des Italieners. Und so wird der Abend in erster Linie ein musikalisches Erlebnis. Man mag sich den Kopf heiß reden über die Frage, ob das innere Pathos der Musik dem rückwärtsgewandten Auftragsstoff geschuldet ist – die böhmischen Stände als Auftraggeber wollten unbedingt einen „Titus“ haben –, oder ob Mozart nicht doch ein feines Ohr für die aus Frankreich kommende, neue musikalische Ausdruckssphäre hatte. Spannend auch zu hören, was Mozart seinen Zeitgenossen Christoph Willibald Gluck und Antonio Salieri an die Seite stellt, die beide auf ihre Weise bewegende Seelentöne trafen, ohne Mozart in seiner unendlich einfallsreich variativen musikalischen Sprache zu erreichen.



Marie Jacquot. (Foto: Werner Kmetitsch)

Marie Jacquot jedenfalls treibt das Pathos nicht auf die Spitze, entdeckt aber die Subtilität der Komposition, wie sie sich in der Ouvertüre nach der Dreiklangseröffnung und einem gekonnt gesteigerten Mannheimer Crescendo in der Verarbeitung des eigentlich simplen Themas mit seinen schreitenden, durch Pausen getrennten Achteln zeigt. Bei ihr klingen diese Momente nicht kühl poliert, sondern erfüllt mit lyrischer Wärme – denn es geht ja nicht (nur) um eine Staatsaktion oder ein Herrscherideal, sondern ebenso um beseelte Menschen. Jacquot lässt sie in sensibler Finesse und Liebe zum Detail vor unser musikalisches Ohr treten: Man hört das Fagott im Aufzugsmarsch des Kaisers, man folgt den Halbtonschritt-Sequenzen, die Titus als abgeklärten, in sich ruhenden Charakter in die Nähe Sarastros rücken. Wolfgang Esch mit seiner Bassettklarinetten und Ege Banaz mit dem Bassethorn haben den Raum, den Reiz des Instrumentalklangs wunderschön zu entfalten.

Auch die hohe Kunst der Ensembleführung wird vom

Dirigentenpult aus gepflegt. Ob im Finalquintett des ersten Akts, das Friedrich Rochlitz ein „großes Meisterstück“ nannte, oder in der erregten Hektik des Terzetts „Vengo! Aspettate ...“: Marie Jacquot übertreibt die Ausdrucksmittel nicht, hält Tempi und Dynamik stets ausgewogen im Zaum, ergreift aber gerade dadurch die Chance, sie mit innerem Leben und mit eleganter Expressivität zu erfüllen. Da sie die Sänger diskret und rücksichtsvoll begleitet, haben sie die Chance, sich stimmlich ohne Druck zu entfalten.

Utopische Milde contra Zynismus der Macht

Das glückt nicht durchgängig: Immer wieder setzen sie sich unter Spannung, wo die Dirigentin eigentlich locker führen will. Aber Maria Kataeva singt sich schon nach dem ersten, noch etwas gehemmten Einstand frei und gestaltet vor allem ihre Arie „Parto, parto“ und das große, zum Finale überleitende Rezitativ „Oh Dei, che smania e questa“ mit dramatischem Gespür und flexibler Beweglichkeit. Das Freundschafts-Duettino mit Annio leidet unter der Manier von Anna Harvey, Töne zu „stoßen“ statt gleichmäßig auf dem Atem zu führen; in der Arie „Tu fosti tradito“ im zweiten Akt gelingt es Harvey besser, den Ton zu fokussieren und strömen zu lassen.

Als eine mit allen kriminellen Wassern gewaschene Zynikerin der Macht hat Titus' Gegenspielerin Vitellia ein breites Spektrum von Affekten vokal zu bewältigen, von zupackender Aggressivität über fiebrige Erregung bis hin zu – für die Figur erstaunlichen – Äußerungen weicher Empfindung. Dem strahlkräftigen, mit funkelndem Metall angereicherten Sopran von Sarah Ferede kommen die energischen und dunklen Seiten dieses Charakters eher entgegen; gleichwohl gelingt es ihr, ihre erste Arie („Deh, se piacer mi vuoi“) differenziert zu singen.

Jussi Myllys hat die undankbare Aufgabe, mit dem Kaiser eine Figur ohne innere Entwicklung und Handlungsmacht darzustellen.

Der Edelmut des Herrschers – ganz im Gegensatz zum historischen Titus Flavius Vespasianus, wie ihn der römische Historiker Sueton sicher in tendenziöser Absicht schildert – ergießt sich in Betrachtungen etwa über die Rolle der Wahrheit vor Fürstenthronen, macht aber auch den Schmerz und die Enttäuschung deutlich, über die Titus dennoch seine „clementia“ siegen lassen will. Die trocken-unbeteiligte Farbe des Tenors von Jussi Myllys und eine introvertierte, öfter belegt wirkende Tongebung mache die Rolle nicht eben interessanter. Auch Benjamin Pop als Publio kann – anders als Lavinia Dames als anmutige Servilia – keinen nachhaltigen Eindruck hinterlassen.



Dirk Beckers Bühne zu Mozarts Oper. Foto: Bettina Stöß

Für seine Inszenierung hat der erstmals an der Rheinoper inszenierende Gelsenkirchener Generalintendant Michael Schulz genau eine Idee – und die stellt sich nach langen, umständlichen Auftritten und Abgängen in einem unspezifischen, für alle möglichen Werke recycelbaren Bühnenaufbau von Dirk Becker erst am Ende ein. Milde, Verzeihung, Menschlichkeit?

Alles nur Show. Mit dieser Desavouierung von Mozarts hochgestimmtem Fürstenspiegel entlässt Schulz die Zuschauer in eine Realität, die leider allzu oft einen ähnlichen Eindruck nahelegt. Ob allerdings auf diese Weise „Macht, Güte, Milde und Weisheit als Korruption, Schmeichelei und devoter Untertanengeist“ enttarnt werden, wie Wolfgang Willaschek in einem provokanten Programmheftbeitrag meint, bleibe dahingestellt.

Endstation Walhall: Michael Schulz setzt „Das Rheingold“ von Richard Wagner in Gelsenkirchen neu in Szene

geschrieben von Anke Demirsoy | 19. Dezember 2021



Die Rheintöchter treiben ihr Spiel mit Alberich (Urban Malmberg). (Foto: Karl Forster)

Das Wasser wogt und leuchtet. Licht fällt in die blaue Flut, diese Wiege des Lebens, deren kristallene Klarheit den Blick bezaubert. Im Speisewagen sitzen nur wenige Herren, aber auch sie schauen nachgerade andächtig aus den Zugfenstern, gebannt von der Majestät des Rheins. Nach und nach erkennen wir sie: An den Tischen sitzen Alberich und Wotan. Der zwielichtige Feuergott Loge drückt sich in die Ecke, ein Beobachter des Geschehens. Dann tauchen die Rheintöchter hinter der Bordbar auf.

Willkommen im Rheingold-Express, dem historischen Luxuszug mit seinem gläsern überdachten Aussichtswagen, der einst die Nordsee mit den Alpen verband und die Niederlande mit der Schweiz. Michael Schulz, Generalintendant des Gelsenkirchener Musiktheaters, und Bühnenbildnerin Heike Scheele schicken uns mit Richard Wagners Oper auf eine Reise, die vom Raubbau an der Natur erzählt, von der Gier nach Reichtum und Macht und den zerstörerischen Konsequenzen. Diese werden bereits am Ende der ersten Szene augenfällig. Wenn Alberich der Liebe

abschwört und den Nixen ihren Schatz entreißt, wird das Spiel des Lichts auf dem Wasser fahl. Und auf der Oberfläche treibt Plastikmüll.



Der Götter Schar: Donner (Piotr Prochera), Fricka (Almuth Herbst), Wotan (Bastiaan Everink), Froh (Khanyiso Gwenxane) und Freia (Petra Schmidt). (Foto: Karl Forster)

Der Vorabend zum „Ring“-Zyklus wird in Gelsenkirchen als Solitär gegeben, als Auftakt ohne Fortsetzung. Mag mancher Wagner-Fan dies auch bedauern, so führt mit Michael Schulz doch einer Regie, der – um die Nornen zu zitieren – „weiß, wie das wird“; der die weiteren Ereignisse bis zum Ende der Götterdämmerung erkennbar mitdenkt, auch wenn sie nicht aufgeführt werden. Statt den ersten Teil seines in Weimar realisierten Rings ins Revier zu transferieren, hat er sich die Mühe gemacht, die Geschichte noch einmal neu zu erzählen.

Ein Spiel der Interessen

Das Spiel der Götter, Riesen und Zwerge ist bei ihm vor allem eines der Interessen. Die Regie durchleuchtet das wilde Geflecht wechselseitiger Abhängigkeiten, zeigt bis in die Körperbewegungen hinein, wer aus welchen Motiven heraus handelt. Die Geldnot treibt nicht nur Wotan voran: Sie bringt

ein Schicksalsrad in Schwung, das sich nicht mehr aufhalten lässt, auch nicht von dem glücklosen Gott. Das pompöse Walhall, das er auf Pump errichten ließ, bleibt in dieser Inszenierung unsichtbar. Ein Luftschloss, fürwahr.

In den wirkungsvollen Bühnenbildern von Heike Scheele, die uns vom eleganten Zugabteil über eine Kühlturmkulisse in einen düsteren Endlos-Stollen namens Nibelheim geleiten, stellt Schulz die Weichen Richtung Untergang. Weshalb dieser heraufdämmt, zeigt er über weite Strecken überaus punktgenau: einerseits hängen die Welten von Riesen, Zwergen und Göttern zusammen, andererseits kann keiner der Charaktere aus seiner Haut. Beim finalen Einzug in die Burg, durch eine Videoprojektion dargestellt wie die Einfahrt in einen virtuellen Bahnhof, sind alle Beteiligten wie in einem Netz gefangen. Walhall bringt keinen Anfang. Es ist eine Endstation.



Erda (Almuth Herbst) warnt Wotan vor der verhängnisvollen Macht des Rings. (Foto: Karl Forster)

Unheimliche Machtgelüste

Vieles ist bestechend genau gezeichnet, so der zauberische Nährwert von Freias Äpfeln und die unheimlichen Machtgelüste des Underdogs Mime, der sich nach Alberichs Entführung mit irrem Lachen in den Chefsessel wirft. Die Verwandlung Frickas in Erda, beide gespielt und gesungen von Almuth Herbst, gelingt auf offener Bühne so einfach wie wirkungsvoll.

Daneben steht manche szenische Verlegenheitslösung. Fragezeichen hinterlässt das unbestimmte und öde Zwischenreich, in dem Alberich seines Ringes beraubt wird. Über dieses triste Setting helfen auch amateurhafte Schattenspiele nicht hinweg. Wo der Mythos das Märchenhafte streift, scheut Schulz sich nicht vor kindlichen Elementen. In der Industrie- und Bergbaukulisse taucht der Riesenwurm als Alu-Abluftrohr auf. Ob sich hinter der winkenden Kindergruppe mit ihrem gemalten Regenbogenbild eine Kritik am Umweltaktivismus à la Greta Thunberg verbirgt oder nicht, ist vermutlich keine entscheidende Frage.

Wenn das Orchester die Muskeln ballt

Von vokaler Krafthuberei, die bei den Riesendramen Richard Wagners leicht in grob deklamierten Sprechgesang umschlägt, ist aus Gelsenkirchen nichts zu berichten. Unter der umsichtigen Leitung von Kapellmeister Giuliano Betta wird erfreulich viel gesungen, auch wenn nicht alle Stimmen die Anforderungen ihrer Partie vollends erfüllen können. Betta hält sich hörbar an das Diktum des Komponisten, dass der Gesangswohlklang der italienischen Schule für Wagners Opern nicht aufgegeben werden dürfe. Die Neue Philharmonie Westfalen spielt unter seiner Leitung einen transparenten, zuweilen beinahe leichtgewichtigen Wagner, der sich dynamisch weitgehend zurückhält. Beim Schrei der von Alberich geknechteten Nibelungen ballt das Orchester eindrucksvoll die Muskeln, aber die kantige Härte der rhythmisch hämmernden Ambosse greift es nicht auf.



Wotan (Bastiaan Everink, l.)
und Loge (Cornel Frey, r.)
besuchen Alberich (Urban
Malmberg) in Nibelheim.
(Foto: Karl Forster)

Die nahezu gänzlich aus dem Ensemble heraus besetzte Produktion punktet mit einem starken Wotan: Bastiaan Everink lässt stimmlich kaum Zweifel an seiner Autorität als Hüter der Verträge aufkommen. Cornel Frey gibt einen charakterstarken Loge, der mit einer Mischung aus Eleganz und Spott gekonnt auf der Grenze zum Zynismus balanciert. Dank Almuth Herbst darf Fricka eine von Sorge getriebene Ehefrau sein statt keifende Xanthippe. Dass sie stimmlich obendrein noch in die Tiefen der allwissenden Erda hinab zu steigen vermag, muss man der Künstlerin hoch anrechnen.



Alberich (Urban Malmberg)
als Gefangener, im
Hintergrund triumphiert Mime
(Tobias Glagau). (Foto: Karl

Bernsteins „Mass“ und bestätigt die Stellung als spannendstes Opernhaus der Region

geschrieben von Werner Häußner | 19. Dezember 2021



Leonard Bernsteins „Mass“: das Tanzensemble des Musiktheaters im Revier. (Foto: Radu)

Gelsenkirchen ist derzeit das spannendste im Dutzend der Opernhäuser des Rhein-Ruhr-Gebiets. Seit zehn Jahren ist Generalintendant Michael Schulz im Amt und bereichert das Musiktheater mit wichtigen, aber selten gezeigten Werken. Ein Signal dafür – über die Hommage zu Leonard Bernsteins 100. Geburtstag hinaus – ist die szenischen Aufführung von Bernsteins „[Theaterstück](#) für Sänger, Tänzer und Schauspieler“ mit dem Titel „Mass“, mit dem das Musiktheater im Revier die Serie der Neuinszenierungen der Spielzeit 2018/19 eröffnete.

Ein Riesenprojekt mit 180 Beteiligten und einem ungewöhnlichen Thema: Bernstein, obwohl kein Christ, holt die römisch-katholische Messliturgie aus dem Raum der Kirche heraus und stellt sie in einen säkularen, universellen Zusammenhang. „Mass“ ist geschrieben zur Eröffnung des John F. Kennedy Centers of the Performing Arts in Washington im Jahr 1971.

Neugieriger Blick auf die Möglichkeiten des Musiktheaters



Steampunk am Musiktheater im Revier: Klein Zaches, genannt Zinnober, nach E.T.A. Hoffmann, mit Rüdiger Frank (Klein Zaches) und der Band Coppelius. (Foto aus der Premierserie 2015: Pedro Malinowski)

Mit der szenischen Aufführung setzt das MiR die Reihe von Musiktheater-Produktionen fort, die sich mit Fragen der Transzendenz befassen. Dazu gehörten etwa Paul Hindemiths „Mathis der Maler“ oder Francis Poulencs „Dialogues des Carmélites“, aber auch – in einem weiteren Sinne – die fulminante Entdeckung eines neuen Genres: „Klein Zaches, genannt Zinnober“ ist die Umsetzung der gleichnamigen Erzählung E.T.A. Hoffmanns auf die Bühne in Form einer Steampunk-Oper mit der Gruppe „Coppelius“. Die aufsehenerregende Inszenierung, die Steampunk-Fans aus ganz Deutschland nach Gelsenkirchen lockte, ist in dieser Spielzeit

noch zwei Mal zu erleben: Ein szenisch faszinierendes Spektakel, das die Frage stellt, was denn an der wohlgeordneten bürgerlichen Welt überhaupt noch wirklich ist, oder nicht längst von einer geheimnisvoll-gespensischen Sphäre zu Wahnbild, Imagination oder Täuschung verzerrt wurde.

Schulz hat einen offenen und neugierigen Blick auf die vielfältigen Möglichkeiten des Musiktheaters, der Mainstream wie „Das Rheingold“ oder „Nabucco“ kombiniert mit ausgefallenen Zugriffen auf altbekannte Werke wie in der letzten Spielzeit „Der Vetter aus Dingsda“ oder demnächst „Eugen Onegin“. Statt auf „Befragung“ sattem bekannter Titel in bemühten Regiekonzepten setzt Schulz auf Werke, deren Namen zwar irgendwie bekannt sind, die auf der Bühne aber allzu selten auftauchen – in dieser Spielzeit etwa „Königskinder“ von Engelbert Humperdinck (Premiere am 24. November), „Die Perlenfischer“ von Georges Bizet und „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ von Jaromir Weinberger.



Verspricht 2018/19 wieder spannende Projekte: das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen. (Foto: Georg Lange)

180 Mitwirkende

Bernsteins „Mass“ stellt das gesamte Gelsenkirchener Ensemble

auf die Bühne, dazu noch einen Projektchor und den Knabenchor der Chorakademie Dortmund. Richard Siegal hat sich von Stefan Mayer eine Konstruktion bauen lassen, die mit ihren hölzernen Lamellenflächen eine Halle, aber auch einen Kirchenraum bilden könnte. Er überwindet auch die „vierte Wand“ und bezieht Parkett und Ränge des Zuschauerraums mit ein. Mehr noch: Das Publikum wird aufgefordert, in einer Hymne („Almighty Father“) mitzusingen, was die Theaterbesucher dann doch spürbar überfordert. Gemeinsames Singen gehört nicht mehr zu den Gepflogenheiten unserer Gesellschaft. Aber der Versuch ist da, eine „Gemeinde“ über die Grenze von Bühne und Graben zu schaffen.

Fröhlicher „Gottesdienst“ auf der Bühne

Ganz amerikanisch, mit fröhlichen Begrüßungen und Umarmungen beginnt der „Gottesdienst“ auf der Bühne: rhythmisches Klatschen, Trommeln, Fanfaren wie von einer marching band, das alte Stufengebet („Ad Deum qui laetificat ...“), das die katholischen Messdiener älterer Jahrgänge noch einpauken mussten. Das zwölftönige „Kyrie“ hebt sich aus der fröhlich feiernden Menge heraus; das „Hallelujah“ klingt jazzig und mit einem Anklang an das „scat-singing“ vor allem schwarz geprägter Gemeinden. Das Gebet an den Allmächtigen Vater, er möge gnädig das Ohr den Bitten neigen, wird dagegen intoniert wie eine der melodiosen Hymnen, wie wir sie etwa auch aus der anglikanischen Liturgie kennen: getragene, emotionale Musik zum Mitsingen.

Mit dem gemeinsamen Sündenbekenntnis („Confiteor“) beginnt der Zweifel, der sich zu einer fundamentalen, die Gemeinschaft sprengenden Krise auswachsen wird. Der Zelebrant – Henrik Wager, ein fulminanter und gleichzeitig sorgsam sensibler Darsteller, als Sänger allerdings weniger einprägsam – ist mit ersten Einwüfen eines Straßenchores konfrontiert. Es ist bezeichnend, dass Bernstein, der die kommentierenden Zwischentexte gemeinsam mit Stephen Schwartz verfasst hat, gerade beim Thema der Schuld, der Sünde und der Reue ansetzt.



Henrik Wager und das Ensemble. (Foto: Karl Forster)

Gerade noch hatte das Ballett dieses Ritual mit scharfem Rhythmus getanzt, da erhebt sich die Sinnfrage: „Was ich sage, fühle ich nicht; was ich fühle, weiß ich nicht ... Was ist wirklich? Ich weiß es nicht.“ Genügt ein bisschen „Mea culpa“-Theater, seine Schuld loszuwerden? Bernstein richtet den Blick auf eine der Grundfragen heutiger Spiritualität und hat genau erkannt, wie wenig die katholische Beichtpraxis der sechziger Jahre der Erfahrung des Menschen in der Moderne und der komplexen Frage nach existenzieller Schuld gerecht wurde.

Bernstein war ein bewusster Eklektiker und hat jedweden musikalischen Stil souverän eingesetzt, ob Choral oder jüdische Musik, Avantgarde und Tradition europäischer Kunstmusik, Jazz, Broadway-Schlager oder die Songs der alten music halls. So findet er für jeden Teil der Messe und für die sich zuspitzenden Konflikte um grundsätzliche Fragen eine faszinierende Vielfalt musikalischer Ausdrucksmittel.

„Ich glaube an Gott, aber glaubt Gott auch an mich?“

Die Gelsenkirchener Chöre, das Solistenensemble, die Neue Philharmonie Westfalen unter Rasmus Baumann und eine Jazz-Combo auf der Bühne zeigen sich flexibel der Stilvielfalt

gewachsen. Die Einwürfe der Sänger aus der Menge spiegeln die großen Fragen, die unverrückbaren Zweifel: Wie ist das mit der Güte Gottes, mit der Gerechtigkeit, wenn jeder ohne gefragt zu sein in sein Leben und dessen Umstände geworfen wird? Kann ein Gott, der über unendlichen Welten thront, sich überhaupt um diesen einen Planeten und jedes einzelne Lebewesen darauf kümmern? Der Chor auf den alten Klagepsalm „De profundis“ fasst die geistlich-existenzielle Not zusammen, während der „street choir“ provokant fragt: „Ich glaube an Gott, aber glaubt Gott auch an mich?“

Die Zweifel quälen auch den „Celebrant“, der in einem großen Solo unter der Last zusammenbricht. Zuvor hat das „Agnus Dei“ mit seiner Friedensbitte die zunehmend aggressive Stimmung zur Explosion gebracht: Frieden jetzt!, wird gefordert – sicher damals auch eine Anspielung auf den Vietnam-Krieg – und der Chor verliert die Geduld: Können wir die Welt nicht bekommen, die wir ersehnen, werden wir diese in Brand setzen. Der Vorsteher des Gottesdienstes wird selbst zum Opfer. In gelungenen Massen-Choreografien und in der detaillierten Durcharbeitung einzelner individueller Rollen findet Regisseur und Choreograf Richard Siegal für solche dynamische Szenen starke Bilder.

Am Schluss ein Zeichen großer Hoffnung

Das Ende überrascht: Eine einzelne Knabenstimme intoniert über dem Chaos ein einfaches Lied, ein „Lauda Deum“, in das nach und nach die Stimmen des Chores eintreten. Das gemeinsame Lob Gottes gibt den Menschen Leben und Gemeinschaft wieder. Eine billig-fromme Lösung? Ein Teil des „kitsch“, den der Kritiker Harold Schonberg bei der Uraufführung der „Mass“ gallig attestierte? Wohl kaum. Sondern eher ein Zeichen großer Hoffnung, ein Bekenntnis des großen Denkers und Künstlers Leonard Bernstein zur letztgültigen Verwiesenheit des Menschen auf Gott – welcher Religion oder Konfession auch immer er angehört. In Zeiten der Gottvergessenheit und fundamentalen Religionskritik ein unbequemes Resümee.

Weitere Vorstellungen von Leonard Bernsteins „Mass“ in Gelsenkirchen am 9. Dezember 2018, 13. und 20. Januar 2019 (jeweils 18 Uhr) sowie am 16. Februar 2019, 19.30 Uhr. Info: www.musiktheater-im-revier.de

Bernsteins aufwändiges Werk wird konzertant auch in Düsseldorf in der Tonhalle gespielt: Aufführungen am 7., 9. und 10. Dezember. Info: <https://www.tonhalle.de/reihen/reihe/Sternzeichen1/Bernstein-Mass/>

Die Kunst in Zeiten des Konflikts: Das Musiktheater in Gelsenkirchen zeigt „Mathis, der Maler“ von Paul Hindemith

geschrieben von Anke Demirsoy | 19. Dezember 2021



Zwei Frauen und ein Maler:

Yamina Maamar als Ursula,
Bele Kumberger als Regina
und Urban Malmberg als
Mathis (von links). (Foto:
Karl + Monika Forster)

Bücherverbrennung. Verfolgung. Willkür und Gewalt. Mittendrin der genial begabte Renaissance-Maler Matthias Grünewald, der sich gezwungen sieht, im Strudel der Ereignisse Position zu beziehen. In seiner Oper „Mathis, der Maler“ nutzte der von den Nationalsozialisten verfemte Komponist Paul Hindemith die historische Folie lutherischer Glaubenskriege, um seine eigene Situation zu spiegeln.

Die Frage nach der Verantwortung des Künstlers in Zeiten politischer Umbrüche steht in Zentrum dieser Oper, mit der Hindemith auf seine eigene Gegenwart verweist. Im Gelsenkirchener Musiktheater versucht Hausherr Michael Schulz nun, eine ähnliche Position zu beziehen, indem er auf die politischen Konflikte unserer Tage deutet.



Gespaltene Gesellschaft:
Kardinal Albrecht kehrt nach
Mainz zurück (Foto: Karl +
Monika Forster)

Mit bissiger Schärfe zeichnet er eine Gesellschaft, die über jeden vernünftigen Diskurs hinaus zerstritten scheint. Warum es unter „Wir sind das Volk“-Transparenten zu einer kleinen Tortenschlacht kommt, muss der Besucher freilich im

Programmheft nachlesen: Es handelt sich um eine Anspielung auf die Eat-Art des Schweizer Künstlers Daniel Spoerri.

Gleichwohl ist der Produktion anzumerken, mit wie viel Herzblut Michael Schulz und Generalmusikdirektor Rasmus Baumann sich für das Stück einsetzen, das trotz seiner Vollendung im Jahr 1934 in Deutschland erst 1946 aufgeführt werden konnte. Zwischen den verschiebbaren Steinwänden einer Kapelle (Bühne: Heike Scheele) werfen Intendant und Dirigent eindrucksvolle Schlaglichter auf die Zweifel und Konflikte, die nicht nur Mathis zusetzen.



Der Tenor Martin Homrich als Kardinal Albrecht (Foto: Pedro Malinowski)

Da ist der Kardinal Albrecht, getrieben von Geldsorgen und widerstreitenden politischen Interessen. Da ist Ursula, die eigentlich Mathis liebt, aber gezwungen wird, sich für Luthers Sache zu opfern. Da ist der Bauernführer Hans Schwalb, dessen Kampf für mehr Gerechtigkeit Raub und Mord nach sich zieht.

Die Kostüme von Renée Listerdal setzen moderne Eleganz und angedeutete Renaissance-Pracht gegen die armselige Kleidung der kämpfenden Bauern. Was Bürgerkrieg bedeutet, spitzt Schulz

in einer Szene zu, in der die junge Regina von den Schergen des Regimes gezwungen wird, den eigenen Vater zu erschießen.

Ist die Handlung bis hierhin stringent erzählt, löst sich ab dem sechsten Bild alles in einer religiös geprägten Bilderflut auf. Die Vision des Mathis formiert sich zum Altar: oben die Engel, eine Pietà-Formation, in der Mitte eine Gerichtsszene und zuunterst ein Höllen-Chor, der Mathis in den Wahnsinn zu treiben droht. Alles gleitet ins Allegorische, bis ein Schlagbaum die Hauptfiguren endgültig voneinander trennt. Was dahinter liegt, wohin sie gehen, bleibt schmerzlich dunkel.

Was aus dem Orchestergraben klingt, ist das eigentliche Ereignis dieses Premierenabends. Es ist keine Überraschung, dass Rasmus Baumann und die Neue Philharmonie Westfalen den größten Beifall ernten. Zwischen silberfeiner Transparenz und erratischen Ausbrüchen erschließen sich die Reichtümer dieser Partitur aufs Schönste: der heilige Ernst der Choral-Anklänge, der rasselnde Militarismus, die barocke Polyphonie und Hindemiths eigenwüchsige, sehr gestische Tonsprache.



Auf der Flucht: Bauernführer Hans Schwalb (Tobias Haaks) und seine Tochter Regina (Bele Kumberger. Foto: Karl + Monika Forster)

Die Sängerleistungen können die ehrgeizigen Ambitionen nicht ganz erfüllen. Urban Malmberg legt die Titelpartie zwischen

warmherzigem Humanismus und grüblerischer Selbstanklage an, neigt zuweilen aber zu verformten Vokalen und monochromer Galligkeit. Als Albrecht von Brandenburg zeigt Martin Homrichs Tenor im ersten Teil ein unstetes Flackern, das sich erst nach der Pause zugunsten einer weit präziseren Tonfokussierung legt.

Yamina Maamar beweist als Ursula erneut die Durchschlagskraft ihres hochdramatischen Soprans, dessen Vibrato zumeist weit ausgreift. Eindruck machen Tobias Haaks als Bauernführer Hans Schwalb, stimmlich fürwahr „ein' feste Burg“, und Bele Kumberger, die als seine Tochter Regina von mädchenhaft heller Unschuld in einen Ton intensiver Verstörung kippt.

Auch Hindemiths Libretto hat das Zeug dazu, lange nachzuklingen. Es gibt darin Sätze, die wie mit Fingern auf uns zeigen. Mancher Appell von damals hat bis heute nichts von seiner Dringlichkeit verloren.

**Weitere Informationen und
Aufführungstermine:** <https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/performance/2017-18/mathis-der-maler/>

(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen)

**Was der Mensch so alles
glauben kann: Die neue
Spielzeit im Musiktheater im**

Revier Gelsenkirchen

geschrieben von Werner Häußner | 19. Dezember 2021



Das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen. (Foto: Georg Lange)

Von einem mutigen Spielplan sprach Gelsenkirchens Oberbürgermeister Frank Baranowski bei der Vorstellung der Saison 2017/18 am Musiktheater im Revier. In der Tat: Zwei Schlüsselwerke der Oper des 20. Jahrhunderts in einer Spielzeit zu inszenieren und dazu eine bissig-heitere Farce von Dmitri Schostakowitsch zu platzieren, dazu gehört Vertrauen in die eigenen Kräfte und auf ein gewogenes Publikum. Generalintendant Michael Schulz kann sich auf beides verlassen – das hat die weit über das Ruhrgebiet hinaus beachtete Inszenierung von Mieczyslaw Weinbergs „Die Passagierin“ in der laufenden Spielzeit gezeigt.



OB Frank Baranowski
(links) und
Generalintendant
Michael Schulz bei
der Vorstellung des
Spielplans 2017/18.
(Foto: Werner
Häußner)

An solche Erfolgsgeschichten knüpft das Team des Musiktheaters im Revier an: Paul Hindemiths „Mathis der Maler“ und Francis Poulencs „Dialogues des Carmélites“ sind die prominenten Opern-Titel der neuen Spielzeit. Beide stehen für programmatische Schwerpunkte: Einmal will das MiR in den vielfältigen Chor derer einstimmen, die in diesem Jahr der Reformation gedenken – als einem der wichtigen Impulse auf dem Weg in das Denken der Neuzeit.

Zum anderen geht es dem Musiktheater im Revier um das – in letzter Zeit an verschiedenen Theatern aufgegriffene – Thema Religion und Glaube. Dazu sieht die Spielzeit auch Andrew Lloyd Webbers populäre Rock-Oper „Jesus Christ Superstar“ vor (Premiere am 22. Dezember). Und „Nabucco“ thematisiert das Scheitern eines Herrschers, der sich selbst zum Gott hochstilisiert. Giuseppe Verdis Oper hat sich in den letzten 30 Jahren einen Platz im Repertoire zurückerobert – nicht

zuletzt wohl wegen des melodisch inbrünstigen „Gefangenenchors“. Sonja Trebes, die in dieser Spielzeit Nino Rotas „Florentiner Hut“ inszeniert hat, setzt sich mit Verdis erstem internationalem Erfolg auseinander (Premiere am 16. Juni 2018).

Ben Bauer inszeniert die „Gespräche der Karmeliterinnen“

Paul Hindemiths „Mathis der Maler“ erzählt am Beispiel des bis heute geheimnisumwitterten Schöpfers des Isenheimer Altars ein Künstlerdrama über die Verantwortung des Individuums in der Gesellschaft. Ein Thema, das auch den Komponisten in seinem Leben einholte: Die geplante Uraufführung des „Mathis“ an der Berliner Krolloper wurde von den Nazis untersagt, Hindemith mit einem Aufführungsverbot belegt. „Mathis der Maler“ konnte erst 1938 in Zürich uraufgeführt werden. In Gelsenkirchen inszeniert Schulz selbst in einem Bühnenbild von Heike Scheele, die Premiere ist am 28. Oktober.



Ballettchefin Bridget Breiner und Generalmusikdirektor Rasmus Baumann. (Foto: Werner Häußner)

Auch „Gespräche der Karmeliterinnen“, 1957 uraufgeführt, ist in den letzten Jahren erfolgreich auf die Bühne zurückgekehrt, unter anderem in Essen, Düsseldorf, Köln, Münster. Am MiR stellt sich der Bühnenbildner Ben Bauer, einer der „rising stars“ der Regie-Szene, nach dem aktuellen „[Don Giovanni](#)“ der komplexen Thematik von Poulencs Oper nach Vorlagen von Georges Bernanos und Gertrud von Le Fort: Es geht um die Lebensangst einer jungen Frau, um den Terror der Französischen Revolution, um die Bereitschaft zum Martyrium und um die Frage, wohin ein standhafter Glaube führt, wenn eine Entscheidung gefordert ist. Ab 27. Januar 2018 ist Ben Bauers Ergebnis – und Poulencs farbig-vielfältige Musik – auf der Gelsenkirchener Bühne zu erleben.

Wenn man so will, geht es auch in anderen Stücken der kommenden Spielzeit um Glauben, freilich nicht im religiösen Sinn: In Gaetano Donizettis „L’Elisir d’amore“ glaubt ein junger Mann an die magische Wirkung eines Liebestranks – natürlich mit entzückendem Ergebnis. Die Koproduktion mit der Dresdner Semperoper hat am 5. Mai 2018 Premiere. In Eduard Künnekes „Der Vetter aus Dingsda“ glaubt eine verliebte junge Frau an die beständige Liebe, die selbst den Abstand ins ferne Batavia überbrücken kann – ebenfalls mit wundervoll überraschendem Ergebnis. Thomas Rimes gibt dem Operettenklassiker für das Kleine Haus ein neues, am jazzigen Klang des Originals orientiertes Klanggewand (9. Februar 2018).

Nach der Koch-Oper gibt’s echte Suppe

Die Satire Dmitri Schostakowitschs mit dem Titel „Moskau, Tscherjomuschki“ thematisiert den nachhaltig erschütterten Glauben an die Bürokratie und andere höchst irdische Einrichtungen. Dominique Horwitz wird das Stück von 1959 auf den Irrsinn heutiger Tage beziehen (31. März 2018). Horwitz ist auch der Schöpfer einer Revue, die ab 5. November unter dem Titel „Reformhaus Lutter“ nicht nur mit gesunder Ernährung, sondern wohl auch mit kränkelnden Erscheinungen des

Glaubens, Unglaubens und Irrglaubens zu tun haben wird. Dazu passt, was Moritz Eggert ab 19. November in „Teufels Küche“ anrichten wird: Die Kinderoper kocht nämlich nicht nur alle möglichen musikalische Zutaten zu einer kulinarischen Sinfonie. Es soll am Ende auch eine richtige, essbare Suppe auf dem Tisch stehen!



Szene aus dem Ballett „Charlotte Salomon: Der Tod und die Malerin“ am Musiktheater im Revier. (Foto: Costin Radu)

Bridget Breiner kündigt einen (zu) viel gespielten Klassiker an: Mit „Romeo und Julia“ zur Musik Sergej Prokofjews setzt die Gelsenkirchener Ballettchefin ihre Beschäftigung mit Shakespeare-Stoffen fort (Premiere am 17. Februar 2018). Eröffnet wird die Serie der Novitäten im Ballett am 25. November mit „Old, New, Borrowed, Blue“ – drei Arbeiten von Meistern des zeitgenössischen Tanzes, ergänzt durch Breiners „In Honour of“, entstanden 2014 für Riga. David Dawson („A sweet spell of oblivion“, 2016 schon zu sehen), Jiří Kylián („Indigo Rose“) und Uwe Scholz („Jeunehomme-Klavierkonzert, 2. Satz“) sind die Choreografen, von Breiner ausgewählt, weil sie von allen dreien in ihrer eigenen Arbeit inspiriert worden ist. Die dritte Premiere am 28. April 2018 ist das Debut des belgischen Choreografen Jeroen Verbruggen, der das Kleine Haus mit seiner Performance mit einem neuen Raumkonzept (Bühne: Ines Alda) in eine Lounge verwandeln wird.

Wieder aufnehmen will die Ballettcompagnie „Charlotte Salomon: Der Tod und die Malerin“ anlässlich des 100. Geburtstags der 1943 in Auschwitz ermordeten Künstlerin. Der 2015 mit dem Theaterpreis „Der Faust“ ausgezeichnete Ballettabend wird ab 29 September noch vier Mal gezeigt. Ab 5. September ist im Zeiss-Planetarium Bochum eine multimedial aufbereitete Ausstellung zur Inszenierung zu sehen: Filmähnlich montierte Serienbilder, sogenannte Sequentials, des Fotokünstlers Heinrich Brinkmüller-Becker werden auf die Kuppel des Planetariums projiziert. Passend zum Shakespeare-Projekt Breiners kehrt am 15. Oktober Cathy Marstons „Hamlet“-Ballett auf die Bühne des Musiktheaters im Revier zurück.

Info: www.musiktheater-im-revier.de, Karten-Telefon: (0209) 4097 200

Zwischen Abstraktion und „Was wäre wenn“: Gelsenkirchen stemmt „Tristan und Isolde“ mehr als achtbar

geschrieben von Martin Schrahn | 19. Dezember 2021



Liebeserkenntnis vor
Schiffssegel: Szene aus dem
1. Akt „Tristan und Isolde“.
(Foto: Karl Forster)

Bei „Tristan und Isolde“ sitzen wir in der ersten Reihe. Das ist mal eine ganz neue Erfahrung. Weil die Dynamik der Musik, sei es in Form des Orchesterklangs oder der sängerischen Gestaltungskraft, sich doch sehr unmittelbar entfaltet. Und weil der Blick für mimische Details, für Facetten der Bühnengestaltung, ein schärferer ist. So entpuppt sich der Platz hier, im Gelsenkirchener Musiktheater im Revier (MiR), als keineswegs schlechtes Zugeständnis. Fast wännen wir uns inmitten des Geschehens – still beobachtend, vor allem aber gepackt von der Sogkraft des oft ungezähmten wagnerschen Sehnsuchtstons.

Im Vorspiel entwickelt sich das langsam; unaufgelöste Dissonanzen, schwebende Harmonien gehen erst nach und nach in melodischen Fluss über. Schon hier stellt sich die Frage nach der Intensität, und für die Neue Philharmonie Westfalen unter Rasmus Baumann gilt, dass sie sich etwas gemächlich einschwingt, das Farbspiel der Streicher dabei genussvoll auffächert, um schließlich zu hoher Expressivität zu gelangen.

Später dann, wenn sich dieses Drama der Liebe, des Verrats und der Todessehnsucht verdichtet, wenn die Musik in Ekstase gerät, gibt sich das Orchester diesem Taumel nahezu hemmungslos hin. Im 3. Akt hingegen, wo zunächst die dunkel-schroffen, ja schrundigen Töne herrschen, Ödnis und Leere illustrierend, bleibt die hypnotische Wirkung eher aus, wenn auch die Hirtenklage des Englisch Horns die Szenerie wirkmächtig unterstreicht.

Dennoch: Mitgerissen werden wir allemal. Am stärksten sogar vom Orchesterklang, aber auch von den Solisten. Hier darf das MiR durchaus stolz sein. Mit Torsten Kerl, ein Gelsenkirchener Junge, und der Britin Catherine Foster als Tristan und Isolde

wurden international erfolgreiche Solisten verpflichtet, die nicht zuletzt in Bayreuth reüssieren. Beide singen bewegend, überwiegend klar in der Diktion, geschickt haushaltend mit ihren Kräften über die drei Akte hinweg, ohne Scheu, sich zu entäußern, aber auch in lyrisch zartem Ton. Kerl gestaltet mit seinem tief timbrierten Tenor die Mezzopianopartien allerdings ein wenig brüchig, unbestechlich dagegen die leidenschaftlichen Höhen seiner metallglänzenden Stimme. Lust und Schmerz, Eros und Thanatos liegen da ganz eng beieinander, gleißend hell sind bisweilen seine Fiebertöne im 3. Akt.



Selbstbefragung eines liebenden Paares im Spiegel. Torsten Kerl und Catherine Foster im 2. „Tristan“-Akt. (Foto: Karl Forster)

Foster wiederum wirkt insgesamt kontrollierter, in der tiefen Lage muss sie sich erst freisingen, sonst aber leuchtet diese Isolden-Stimme in schönstem Glanz. Nur am Ende, im berühmten Liebestod, bleibt sie uns manches an Transzendenz schuldig. Ja, wir sind geneigt zu sagen „Plötzlich geht alles ganz schnell“. Was wohl daher kommt, dass anderes ungemein statisch wirkt. Dies aber führt uns auf die Spur der Inszenierung, die MiR-Intendant Michael Schulz verantwortet. Sie ist offenbar geprägt von der Idee, dass Wagners Etikett „Handlung mit Musik“ nicht wirklich zutrifft. Weil das Changieren und Reflektieren seelischer Befindlichkeiten den dürren Fortgang des Geschehens bei weitem überstrahlt.

Zum anderen aber scheint sich die Regie der Überlegung „Was wären wenn...“ hinzugeben: Tristan und Isolde als rechtmäßiges Paar. Beide Ansätze haben Konsequenzen für die Bühnengestaltung und Personenführung – letztthin stehen diese Sichtweisen sich im Weg. Und sollen doch im Liebestod verschmelzen – Isolde, im weißen Gewand wie eine würdevolle Priesterin, Isolde aber auch, eine Frau, die verzweifelt und fast appellativ ihr „...wie er lächelt...Freunde...seht ihr es nicht?“ an uns richtet. Diesem Ende wohnt kein Zauber inne.

Wie auch die groß angelegte Liebesnacht-Szene des 2. Aktes ihre Wunderkraft verliert, weil eben hier der Regisseur das „Was wäre wenn...“ optisch ausreizt, indem er Tristan und Isolde in ein Haus schickt, dessen Zimmer sich labyrinthisch verzweigen. Kathrin-Susann Brose hat das Gebäude auf die Drehbühne gestellt – nicht der unendliche Raum einer Liebe bis zum Tod wird vermessen, sondern das Paar begegnet sich selbst als real Liebende. Und nebenan spielen die Kinderlein mit Plüschtieren.



Isolde als Fantasiebild des tödlich verwundeten Tristan. Szene aus dem 3. Akt. (Foto: Karl Forster)

Solcherart Umdeutung ist gewagt und wirkt auch nicht zwingend. Doch Schulz und seine Ausstatterin bevorzugen offenbar das (groß)-bürgerliche Milieu, davon zeugt auch der Raum im Schiffsbau des 1. Aktes mit seinen Kolonialstil-Intarsien,

sehr detailverliebt eingerichtet.

Erst am Schluss, wenn der totverwundete Tristan auf einem riesigen, kunstvoll drapierten Stoff dahinsiecht, ist, als krasser Gegensatz, die totale Abstraktion erreicht. Folgerichtig gerinnt der Kampf zwischen Tristans Getreuen und dem Gefolge des betrogenen Königs Marke zu einem stilisierten Schattenspiel. Es ist im Grunde die stärkste Szene dieser Inszenierung.

Nicht zuletzt sei gesagt, dass neben Torsten Kerl und Catherine Foster das hauseigene Ensemble nebst Chor oft zu beeindrucken versteht. Almuth Herbst (Brangäne) als sanft sich sorgende Vertraute der Isolde, die in lyrischer Emphase sehr ausgeglichen singt, ist eine Entdeckung für die Rolle. Urban Malmberg (Kurwenal) aber gestaltet die Partie bisweilen gewollt kraftvoll, nicht ohne raue Untertöne. Und Phillip Ens' König Marke hat oft Probleme mit der Fokussierung.

„Nehmt alles nur in allem“: Das MiR hat sich einer großen Herausforderung, das sind Wagneroperen immer, mehr als achtbar gestellt. Die Karten für diesen „Tristan“ sind äußerst gefragt, für manche Vorstellung gibt's nur noch freie Plätze unterm Dach.

Das Gelsenkirchener Haus ist in der Stadtgesellschaft und in der Politik wunderbar verankert, nicht zuletzt dank der interessanten Repertoireauswahl des Intendanten Michael Schulz. Wo sonst sitzt der Oberbürgermeister, wie hier Frank Baranowski, in jeder Premiere des Theaters? Es muss auch gar nicht die erste Reihe sein.

Infos: <https://musiktheater-im-revier.de/Start/#!/de/>

Vom Florentiner Hut bis zum Tristan: Das MiR Gelsenkirchen stellt sein Programm vor

geschrieben von Anke Demirsoy | 19. Dezember 2021



Das Musiktheater im Revier gehört zu den bedeutendsten Theaterbauten der Nachkriegszeit. Am 15. Dezember 1959 wurde der neugebaute Komplex nach den Entwürfen des federführenden Architekten Prof. Werner Ruhnau eröffnet. (Foto: Pedro Malinowski)

Es ist eigentlich ein ganz einfacher Satz. Aber welchem anderen Stadtoberhaupt in der Region käme er jemals über die Lippen? Frank Baranowski, amtierender Oberbürgermeister von Gelsenkirchen, eröffnet die Pressekonferenz im Opernhaus der Stadt mit einem klaren Bekenntnis zum Theater.

Kurz zählt er die Fördermittel auf, 13 Millionen Euro für das Musiktheater, 4 Millionen für die Neue Philharmonie Westfalen.

Gelder, um die es in Gelsenkirchen zum Glück keine Konkurrenz gebe, wie der OB sagt. Dann fügt er mit großer Selbstverständlichkeit hinzu „Ich bin davon überzeugt, dass dieses Geld gut angelegt ist.“

Der OB bekannt sich zum Theater

Glückliches Gelsenkirchen! Von solcher Rückendeckung durch die Stadtspitze können Kulturschaffende andernorts nicht einmal mehr träumen. Indes weiß Baranwoski als regelmäßiger Theatergänger sehr genau, wovon er spricht. Er lobt die Bandbreite des Angebots, das Intendant Michael Schulz im Folgenden genauer vorstellt. Die Spielzeit wird im Kleinen Haus mit „The Turn of the Screw“ beginnen (10. September 2016), einem psychologisch raffinierten Geister- und Gruselstück, mit dem das Theater seinen Britten-Zyklus fortsetzt. Das Große Haus, vom 1. Juni bis 3. Oktober wegen Baumaßnahmen geschlossen, erwacht am 16. Oktober 2016 mit der Wiederaufnahme des Musicals „Anatevka“ zu neuem Leben.



Szenenfoto aus dem Musical „Anatevka“ (Foto: Pedro Malinowski)

Es sind vor allem zwei Raritäten, die den neuen Opernspielplan würzen. Zu nennen ist zunächst „Der Florentiner Hut“ des Italieners Nino Rota, berühmt vor allem durch seine Filmmusiken zu „La Strada“, „La Dolce Vita“ und „Der Pate I & II“. Der Stoff, eine Hochzeitskomödie mit vielen heiteren Verwicklungen um einen Strohhut, wurde in Deutschland durch

den gleichnamigen Film mit Heinz Rühmann bekannt.

Oper über eine Auschwitz-Überlebende

Einen überaus ernsten Kontrapunkt bildet „Die Passagierin“, Hauptwerk des polnisch-jüdischen Komponisten Mieczysław Weinberg, der vor den Nazis nach Moskau floh. In zwei Akten erzählt die Oper von einer Auschwitz-Überlebenden, die nach dem Krieg auf einem Ozeandampfer einer ehemaligen KZ-Aufseherin wieder begegnet. Nach der szenischen Uraufführung bei den Bregenzer Festspielen im Jahr 2010 wird das MiR das vierte Haus sein, das „Die Passagierin“ aufführt. Um das Thema aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und zu vertiefen, bietet das Haus ein Rahmenprogramm mit Lesungen, Kammermusik, Chansons und Schauspiel.

Die großen Opernproduktionen seien natürlich nicht verschwiegen: Es sind Richard Wagners „Tristan und Isolde“ (4. März 2017, Regie: Michael Schulz), Mozarts „Don Giovanni“ (29. April 2017, Regie: Ben Baur) und „Hoffmanns Erzählungen“ von Jacques Offenbach (10. Juni 2017, Regie: Michiel Dijkema). Hinzu kommen Franz Lehárs Operette „Die lustige Witwe“ (16. Dezember 2016) und das Kult-Musical „Linie 1“ (11. März 2017) von Birger Heymann und Volker Ludwig. Experimentell wird es ab September 2016 mit der Fortsetzung von Daniel Kötters Musiktheaterprojekt „ingolf #2 – 6“, an dessen Entwicklung sich das Publikum und Gelsenkirchener Bürger beteiligen können.



Alina Köppen und Junior Demitre in der Produktion „Ruß“, die mit dem Theaterpreis DER FAUST ausgezeichnet wurde (Foto: Costin Radu)

Gleich neun Tanz-Produktionen

Kaum zu bremsen ist die Compagnie von Gelsenkirchens Ballettchefin Bridget Breiner, die sich mit insgesamt neun Produktionen präsentiert. Der Jahresjubililar William Shakespeare hinterlässt dabei deutliche Spuren im Programm. Der Wiederaufnahme des Aschenputtel-Stücks „Ruß“ (23. September 2016) folgt das Ballett „Prosperos Insel“ (8. Oktober 2016), das Breiner in diesen Tagen nach Shakespeares „Der Sturm“ entwickelt.

Für Kinder und Jugendliche tanzt die Compagnie „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ von Kevin O’Day (26. November 2016). Weiter geht es mit „Hamlet“ (11. Februar 2017), einem Ballett der britischen Choreographin Cathy Marston, die in Gelsenkirchen bereits mit ihren ungewöhnlichen Perspektiven auf Strawinskys „Oprheus“ und Anton Tschechows „Drei Schwestern“ überraschte. Die Orgelsymphonie von Camille Saint-Saens inspirierte Bridget Breiner zu einem zweiteiligen Ballettabend mit dem Titel „The Vital Unrest“ (25. März 2017). Choreographien von Marguerite Donlon und Renato Paroni de Castro sind an einem mehrteiligen Abend mit dem Titel „Der Rest ist Tanz“ zu sehen (20. Mai 2017). Die 4. Internationale Ballettgala (17. Juni 2017), eine experimentelle Jam Session im Frühjahr 2017 sowie das Schüler-Tanzprojekt „Move!“ (28. Juni 2017) runden das Programm ab.

Mahlers „Sinfonie der Tausend“



Die Broschüren zur Spielzeit 2016/17 im Musiktheater im Revier (Foto: Christoph Nager/MiR)

Die Neue Philharmonie Westfalen, die in diesem Jahr ihr 20-jähriges Bestehen feiert, eröffnet die Spielzeit am 11. September 2016 im Ruhrfestspielhaus in Recklinghausen mit der „Sinfonie der Tausend“ von Gustav Mahler. Lange musste dafür nach einem Spielort gesucht werden, was angesichts der für dieses Werk erforderlichen Vielzahl von Musikern, Choristen und Gesangssolisten nicht verwundert.

Mit „Ein Deutsches Requiem“ von Johannes Brahms und der 7. Sinfonie von Anton Bruckner finden sich weitere Monumentalwerke in den Sinfoniekonzerten, die neben bekanntem Repertoire aber auch Raum für Entdeckungen lassen: zum Beispiel für das Konzert für Saxophon und Orchester von Henri Tomasi (Solistin: Asya Fateyeva), das Trompetenkonzert „Nobody knows de trouble I see“ von Bernd Alois Zimmermann (Solist: Reinhold Friedrich) oder auch das Konzert für Koloratursopran und Orchester von Reinhold Glière (Sopran: Nicole Chevalier).

Breite Publikumsschichten anzusprechen, ohne die Kenner zu langweilen: Zu dieser Gratwanderung gesellt sich in Gelsenkirchen eine weitere, weil sich das Theater möglichst geschickt zwischen den großen Häusern in Essen und Dortmund positionieren muss. 90.000 Besucher in der noch laufenden Spielzeit (Stand: 31. März 2016) sprechen derzeit für einen

guten Zulauf. Man darf gespannt sein, wie es weiter geht.

(*Informationen* und *Termine:*
<http://www.musiktheater-im-revier.de/>)

Viel Stoff fürs Phantastische: Benjamin Britten's „Midsummer Night's Dream“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 19. Dezember 2021



Puck (Klaus Brantzen, l.) bestreut Lysander (Cornel Frey) mit dem Pollen der Zauberblume. Hermia (Anke Sieloff) ahnt nichts Böses. (Foto: Karl und Monika Forster/MiR)

484 Quadratmeter. Zweiundzwanzig mal zweiundzwanzig Meter. So groß ist das weiße Laken, das sich, einem überdimensionierten Betttuch gleich, aus dem Schnürboden des Gelsenkirchener

Musiktheaters hinabsenkt auf die Bühne. Von den Elfen und Menschen aus Benjamin Brittnens Oper „A Midsummer Night's Dream“ wird es dort bereits erwartet. Sie recken die Hände nach dem Stoff, aus dem die Träume sind, und spielen anmutig mit ihm, ohne ihn je ganz in den Griff zu bekommen.

Denn in den folgenden drei Stunden entwickelt das Riesentuch ein erstaunliches Eigenleben. An neun Seilen aufgehängt, türmt es sich zu Bergen, bildet Wellen und Hügel oder auch eine gewaltige Wolke: je nachdem, wie die in 23 Metern Höhe unsichtbar agierenden Techniker des Hauses von oben an ihm ziehen. Es macht die spukhaften Verwandlungen mit, von denen der „Sommernachtstraum“ erzählt, und bildet zugleich die Folie für das ebenso phantastische wie verwirrende Spiel um Lust und Liebe.



Die Irrungen und Wirrungen der Liebe führen zum Duell. Oder ist auch dies nur ein Traum? (Foto: Karl und Monika Forster/MiR)

Gelsenkirchens Opernintendant Michael Schulz, der Brittnens „Sommernachtstraum“ vor zehn Jahren am Essener Aalto-Theater inszenierte, unterwirft sich diesmal beinahe einem Primat der Ausstattung. Mit der Bühne von Kathrin-Susann Brose und den phantasievollen Kostümen der Schwedin Renée Listerdal, die liebevoll bunt sind, ohne grell zu werden, sind wesentliche

Züge dieser Neuproduktion bereits beschrieben.

Die Regie lässt uns (absichtsvoll?) im Unklaren darüber, ob sie an eine Trennung von Tag- und Nachtsphäre, von Realität und Traum glaubt oder nicht. Lysander und Hermia sind mit iPad und Selfie Stick fürs Handy zwar zeitgemäß ausgestattet, aber wenn Demetrius und Helena plötzlich so martialisch daherkommen wie Figuren aus einem Computer-Actionspiel, zerfließen die Grenzen zwischen Wahn und Wirklichkeit.

Der letzte Akt, in dem die Paare eigentlich erwachen sollen, zeigt uns das Quartett im Pyjama. Verwirrt und offenbar auch ein wenig bedrückt schleichen sie davon, wobei sich jeweils wechselnde Partner an der Hand fassen. Ein gelungener „Così fan tutte“-Moment ist dies: Haben wirklich die richtigen Partner zueinander gefunden? Oder könnte die Konstellation auch eine ganz andere sein?



Hermia (Anke Sieloff),
Demetrius (Michael Dahmen),
Lysander (Cornel Frey) und
Helena (Alfia Kamalova,
v.l.) wissen nicht recht, wo
ihnen der Kopf steht (Foto:
Karl und Monika Forster/MiR)

Ein Coup ist dem Musiktheater mit der Verpflichtung der englischen Dirigentin Julia Jones gelungen, die bereits in Dresden mit Michael Schulz zusammen gearbeitet hat. Das viel beschworene Feingefühl ihres Dirigats bestätigt sich an diesem

Premierenabend aufs Schönste. Jones agiert mit größter Achtsamkeit, breitet Brittens vielfarbige Partitur vor uns aus wie ein feines Netz voll geistvoller Querverbindungen.

Bei den Musikern der Neuen Philharmonie Westfalen trifft sie offenbar den innersten Nerv, denn trotz jüngster Monumentalprojekte wie zum Beispiel der „Frau ohne Schatten“ entzückt das Orchester durch die schillernden Zauberklänge von Harfen, Celesta, Vibraphon und Glockenspiel sowie durch eine nahezu gläserne Transparenz. Mit vernehmbarer Lust setzen sie die naturhaft raunenden Laute der Elfenwelt und die Rüpelsphäre der Handwerker voneinander ab. Die Opernzitate im letzten Akt, absichtsvoll ins Groteske verzerrt, sind ein herrlicher Hörspaß.



Oberon (Matthias Rexroth, r.) berät sich mit Puck (Klaus Brantzen. Foto: Karl und Monika Forster/MiR)

Sänger, Chöre und Statisterie werfen sich ebenfalls mit Engagement in das Traumspiel, angeführt vom Elfenkönig Oberon, dessen Part der Countertenor Matthias Rexroth mit zunehmender Strahlkraft singt. Als Elfenkönigin Tytania gibt die Sopranistin Bele Kumberger ihren Einstand am Hause: größtenteils sicher, aber nicht immer ohne Anstrengung durch die Höhen der Partie steuernd.

Spielfreudig und mit ausgewogenen Gesangsleistungen umrahmt das MiR-Ensemble das phantastische Herrscherpaar. Der Schauspieler Klaus Brantzen streut den Menschen als abgelebter, schäbig gekleideter Puck den Blütenstaub einer Zauberblume in die Augen. Die Kombination aus schlampiger Nachlässigkeit und mephistophelischem Hintersinn, die Brantzen dabei zur Schau trägt, macht diesen Geist zu einem ebenso unrasierten wie undurchsichtigen Schöpfer des Chaos.

Derweil mäandert der Strom von Britten's Musik gemächlich dahin. Wer Britten's Tonsprache liebt, kann sich von seinen Zauberklängen ins Land der unentdeckten Gefühle und freigesetzten Triebe hinabziehen lassen.

Folgetermine noch bis Mai 2016. Informationen:
<http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/Sommernachtstraum/#events>

Vom Grauen des Krieges: Gelsenkirchen zeigt „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss

geschrieben von Anke Demirsoy | 19. Dezember 2021



Gudrun Pelker (Amme, l.) und die Kaiserin (Yamina Maamar (Foto: Karl Forster/MiR)

Diese Oper ist eine in Töne gegossene Überforderung. „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss verlangt ein mit rund 100 Musikern besetztes Orchester samt Orgel, Glasharmonika, chinesischen Gongs, TamTams, Wind- und Donnermaschine, einem Bläserseptett hinter der Szene und zwölf Blechfanfaren.

Hinzu kommen fünf stimmungswaltige Solisten für die Hauptpartien, Chöre und Kinderchöre sowie zahlreiche Statisten. Maßlos auch in ihren musikalischen Anforderungen, wurde die Märchenoper zu Strauss' Lebzeiten öfter abgesagt als aufgeführt. Jetzt hat Gelsenkirchens Musiktheater das Renommierstück auf seinen Spielplan gehoben. Mit einer zuvor bereits in Kassel gezeigten Inszenierung seines Intendanten Michael Schulz startet das Haus höchst ambitioniert in die neue Spielzeit.

In der Region war „Die Frau ohne Schatten“ zuletzt am Essener Aalto-Theater zu sehen. Fred Berndt ließ sie dort auf einer zeitlosen Drehscheibe im Zeichen des Yin und Yang spielen. Bei Michael Schulz wird der monumentale Dreiakter zum düsteren Kriegsstück, überschattet von seiner Entstehungszeit zwischen 1913 und 1917. Der Kaiser ist ein ganz realer Herrscher: Zu Stein wird er nicht so sehr deshalb, weil die Kaiserin keinen Schatten wirft – also keine Kinder bekommen kann – sondern durch die fortschreitende Brutalität, mit der er seinen Machtanspruch behauptet. Der Färber Barak und seine Frau mühen

sich mit einem Berg von Militärmänteln ab. Der Hurra-Patriotismus des Volkes, das im ersten Akt noch fleißig Fahnen schwenkt, wird alsbald von deprimierender Not gedämpft.



Die Färberin (Sabine Hogrefe) träumt von einem besseren Leben (Foto: Karl Forster/MiR)

Wer diesen Regie-Ansatz als Trittbrettfahrerei im aktuellen Gedenkjahr abtun möchte, hat indes Unrecht, denn die faszinierend enigmatische Parabel von der Menschwerdung gewinnt aus dieser Perspektive neue Bedeutung. Sie berührt Fragen, die aktuell geblieben sind: Wie sehr und aus welchen Gründen werden Kinder eigentlich gewünscht? In welcher Welt werden künftige Generationen groß? Die pazifistische Botschaft des Stücks wirkt durch diesen Ansatz nicht wie sonst wolkig und lebensfern, sondern quälend und dringlich.

Das lähmende Grauen, das von dem unsichtbaren Geisterfürsten Keikobad ausgeht, entspricht den Monstrositäten eines Krieges, der dem Verstand ähnlich unbegreiflich bleibt. Mag die Inszenierung auch ein paar Schwachstellen haben, wenn allzu ausgiebig an Wunden gelitten wird oder ein eher sinnfreies Stühlerücken anhebt, entlockt sie der Partitur Bilder, die mal tief berühren, mal mächtig an den Nerven rütteln. Ohne sich in der rätselhaften Symbolik des Werks zu verstricken, zeichnet sie den Weg zweier Paare nach, die wie in der „Zauberflöte“ harte Prüfungen bestehen müssen, um (wieder) zueinander zu

finden.

Mit Bezug auf Mozart zitiert die Bühne von Dirk Becker zunächst den berühmten Schinkel-Sternenhimmel, der von einem zeltartigen Vorhang freilich recht lieblos verunstaltet wirkt. Dafür wird das zweite Bild zum großen Wurf: eine Halle aus Glas und Metall, in der Arbeit und Elend nahe beieinander liegen. Düster und transparent zugleich, birgt sie Türen, Treppen und eine Brücke. Geister- und Menschenwelt treffen hier aufeinander, und es fragt sich nicht selten, welche von beiden gruseliger ist.

Im Orchestergraben, es ist kaum zu glauben, schafft die Neue Philharmonie Westfalen tatsächlich die große Synthese, die Strauss in „Die Frau ohne Schatten“ anstrebte. Die unbarmherzige Wucht der Elektra, das schillernde Farbenspiel der Salome, die kammermusikalische Feinheit der Ariadne und sogar der melodische Reichtum des Rosenkavaliers entfalten sich unter dem verblüffend ruhigen, gestisch eher sparsamen Dirigat von Rasmus Baumann, der seiner Lieblingsoper selbst in den wuchtigsten Klangeruptionen eine Aura der Transparenz lässt. Die klangliche Überfrachtung der Partitur wird so zum vielschichtigen, aufregenden Erlebnis.



Die zunehmende Brutalität des Kaisers (Martin Homrich) führt schließlich zu seiner Versteinerung (Foto: Karl Forster/MiR)

Von den fünf kapitalen Hauptpartien sind die männlichen etwas schwächer besetzt als die weiblichen. Martin Homrich gibt dem Kaiser einen hellen, häufig unfokussiert flackernden Tenor mit einigen Intonationsproblemen. Urban Malmberg lässt seinen Bariton in der Rolle des Färbers Barak durchaus balsamisch strömen, kann im finalen Jubel aber keine Reserven mehr aktivieren. Das sieht bei den Sängerinnen anders aus: So keifend Sabine Hogrefe als Färberin auch ihrer Frustration Luft macht, so besitzt sie am Ende noch genug Kraft für den Wandel zu glühender Reue. Gudrun Pelker lässt die Stimme der Amme zwischen diabolischen Tiefen und schneidendem Kommandoton flackern, dass es manche Gänsehaut garantiert.

Und dann ist da noch Yamina Maamar: eine würdige Kaiserin, die von den erdenfernen Höhen des ersten Aktes an zu Tönen einer wachsenden Empathie für alles Menschliche findet. Da setzt sich eine Wärme durch, ein mitfühlendes Wissen, aus dem heraus die Kaiserin lieber auf ihr persönliches Streben nach Glück verzichtet, als zwei ohnehin geschundenen Menschen die letzte Chance darauf zu nehmen. Unerwartet, wahrscheinlich für sie selbst überraschend, schüttet diese große Frau das vermeintlich rettende Wasser des Lebens weg. „Ich will nicht“: Diese drei leisen Worte des Verzichts führen letztlich zur Erlösung.

Es gibt noch fünf Folgetermine: 5. und 19. Oktober, 2. und 14. November, 13. Dezember. Informationen: <http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/FrauOhneSchatten/>

Vernarbte Seelen: Leoš Janáčeks „Jenufa“ am Musiktheater im Revier

geschrieben von Anke Demirsoy | 19. Dezember 2021



Das Mutterglück währt nur schrecklich kurz: Jenufa (Petra Schmidt) wiegt ihr unehelich geborenes Kind (Foto: Pedro Malinowski)

Eine Mühle ist weit und breit nicht in Sicht. Das Korn aber türmt sich zu Bergen, rieselt in alle Ritzen, seine Lebenspendende Energie unter einer harten Schale verbergend. Aus ihm entspringt in Gelsenkirchens Musiktheater eine wilde Menschentragödie: „Jenufa“, die erste große Oper des Tschechen Leoš Janáček, von Intendant Michael Schulz jetzt neu in Szene gesetzt.

Auf die tragischen Ereignisse um die verbitterte Küsterin, die das uneheliche Kind ihrer Stieftochter Jenufa tötet, wirft Schulz mehr als nur einen nachdenklichen Blick. Analytisch und klar arbeitet er die Rahmenbedingungen heraus, die das Verbrechen begünstigen, aber auch die zwiespältige Natur der Menschen, in denen Gutes und Böses miteinander kämpft. Die Bühne (Kathrin-Susann Brose) ist dabei von stählernen Gerüsten

eingefasst, die mit der unbarmherzigen Rigidität der Dorfgemeinschaft korrespondieren. Die enge Wohnküche der Küsterin, in der Jenufa heimlich ihr Kind zur Welt bringt, gleicht einer Kiste ohne schützendes Dach. Jenufa muss sich in einem Verschlag unter dem Küchenboden verstecken.

Nach ein paar Anlaufschwierigkeiten im ersten Akt lässt Schulz uns im zweiten haarklein miterleben, wie es zur schrecklichen Kurzschlusshandlung der Küsterin kommt. Dabei gelingt ihm eine großartige, beklemmende Verdichtung. Diese abstoßend kalte Frau, die nach dem Kindsmord scheinbar seelenruhig eine Zigarette raucht und dann eine Gans ausnimmt, ist zugleich eine Mutter, die für ihre Ziehtochter eigentlich nur das Beste will. Jenufa, die das Verbrechen ahnt und der Küsterin noch hinterher stürzen will, rüttelt in voller Panik an der verschlossenen Haustür, bevor die Nachricht vom Tod des Kindes sie buchstäblich zu Boden schmettert. Es ist unsagbar jammervoll, ihr beim Zerschlagen zuzusehen.



Die Küsterin (Gudrun Pelker) wird die schlimmen Erinnerungen an ihre eigene Eehölle nicht los (Foto: Pedro Malinkowski)

Wovon die Worte schweigen müssen, davon spricht Janáčeks Musik. Petra Schmidt ist eine wunderbare Jenufa, die darstellerisch große Wucht entwickelt. Ihre Stimme besitzt Wärme, Glut und Zärtlichkeit. Biogsame Koketterie und

hochfahrende Spitzen weichen allmählich verschatteten Tönen, aus denen zuletzt nur mehr resignierte Wehmut leuchtet. Die Neue Philharmonie Westfalen, die unter der Leitung von Rasmus Baumann abermals zur Bestform aufläuft, breitet Janáčeks expressive Partitur mit vielen feinen Farben aus, steigert sich aber auch zu ruppiger Wucht.

Vokale Defizite im Ensemble können nicht verschwiegen werden. Lars-Oliver Rühl (Stewa) kämpft immer wieder mit Höhenproblemen, der Charaktertenor von William Saetre (Laca) klingt vom Forte aufwärts dünn und unflexibel. Gudrun Pelker, die sich mit großer Intensität in die Rolle der Küsterin wirft, hat Mühe, dem schneidenden und verhärmten Duktus dieser Frau auch einmal wärmere Farben beizumischen. Sie alle spielen aber mit einem Feuer, das viele Probleme ausglüht. Diese Hingabe bringt uns Menschen nahe, die qualvoll in ihrer Haut gefangen sind: vernarbte Seelen, die kaum mehr an die Liebe glauben, nach der sie sich sehnen. Keiner ist ohne Schuld, aber in allen schlummert der Keim zu einem freieren, besseren Leben.

Es ist Jenufa, in der diese Saat endlich aufgeht. Indem sie vergibt, wächst sie über sich selbst hinaus. An ihrer Seite ringt sich auch Laca zu einer anderen Zukunft durch: „Ich habe das Böse von mir abgetan, weil du mit mir bist.“ Die erschütternde Tragödie endet mit einem Hoffnungsschimmer.

Informationen zum Stück und zu den Terminen unter: <http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/Jenufa/>

(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Geschundenes Teufelsweib: Schostakowitschs „Lady Macbeth“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 19. Dezember 2021



Katerina Ismailowa (Yamina Maamar) wird von ihrem tyrannischen Schwiegervater unterdrückt (Tomas Möwes, Foto: Karl Forster)

26 Jahre alt war Dmitri Schostakowitsch, als er es wagte, Stalins Sowjetunion erneut den Spiegel vorzuhalten. Mit den Mitteln der Groteske wirft seine Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ grelle Schlaglichter auf brutale Herrschaftsstrukturen und den viehisch verrohten Menschenschlag, den sie hervorbringen. Das Gelsenkirchener Musiktheater zeigt das tollkühne Meisterwerk jetzt in der Fassung, die Hausherr Michael Schulz vor anderthalb Jahren für die Bühne des Staatstheaters Kassel erarbeitete.

Die Schwärze der menschlichen Abgründe, in die Schostakowitsch uns blicken lässt, hebt sich trefflich von Dirk Beckers weißer Bühne ab, in der ein paar junge Birken Natur andeuten. Im Schlussbild senkt sich die Decke herab: Ihre kreisrunde Öffnung zum Himmel verwandelt sich dann zur Mauer eines

Konzentrationslagers. Weshalb die Titelheldin Katerina Ismailova und ihr Geliebter Sergej letztlich dort enden, erzählt Michael Schulz mit klarem Blick auf die desolaten Verhältnisse und sicherem Gespür für die Psychologie der Figuren.

Katerina, dieses lebenshungrige Teufelsweib, lauert wie ein Tier hinter dem Gazevorhang, vor dem ihr tyrannischer Schwiegervater patrouilliert wie ein drohender Schatten. Sie muss morden, wenn sie leben will, findet ihrer Verbrechen wegen aber keinen Frieden. Ihren Weg vom Opfer zur Täterin, die abermals benutzt und gebrochen wird, arbeitet Schulz mit reduzierten Mitteln gekonnt heraus. Er holt die Blechbläser auf die Bühne, auf dass ihre wüsten Fanfaren uns die ganze Geilheit und Falschheit dieser Welt in die Ohren trompeten.

Schwach wird die schlüssige Inszenierung nur dann, wenn sie der Satire zusätzliche Lustigkeit aufpfropfen will. Dann spielt eine Turnsportgruppe mit einer Stalin-Büste Fangen, und die Komsomolzen-Parade im dritten Akt schwenkt statt roter Fahnen plötzlich Luftballons. Solche Clownerien fordern ein glucksendes Lachen heraus, das angesichts der Millionen Opfer von Stalins blutigem Zirkus besser im Halse stecken bliebe.

Schier Unglaubliches klingt dafür aus dem Orchestergraben. Von dort hämmern uns orgiastische Ausbrüche und wüst rammelnde Rhythmen entgegen. Vulgarität und Rohheit spritzen aus der Partitur, verzerrte Operetten-Zitate träufeln ätzende Ironie hinein. Die Musik höhnt und stöhnt, aber die Neue Philharmonie Westfalen flankiert die erschreckenden Exzesse mit zärtlichsten Rusalka- und Tristan-Klängen, wenn Katerina ihr kurzes Liebesglück genießen darf. Der bereits viel gerühmte Aufschwung, den das Orchester unter der Leitung von Rasmus Baumann genommen hat, ist nach dieser Premiere endgültig als Sensation einzustufen.

Große Klanggewalt entfalten auch Opern- und Extrachor des Theaters. In der Titelpartie zeigt der Sopran von Yamina

Maamar neben glutvollem Trotz und fordernder Leidenschaft zuweilen Schärfen, berührt aber in den leisen Momenten, in denen Katerina die Ausweglosigkeit ihrer Lage begreift. Lars-Oliver Rühl klingt als Sergej häufig statisch, gleicht Defizite aber durch schauspielerische Vehemenz aus. Als völlig verhärteter Gutsbesitzer, der gleichwohl Sorgen kennt, überzeugt Tomas Möwes mit charakterstarkem Bariton.

Wenn Katerina diesen grausamen Schwiegervater vergiftet, ahnt sie ihr eigenes Ende noch nicht. Denn so tief kann der Mensch offenbar nicht sinken, dass er keinen noch Elenderen fände, um ihn zu treten und zu schinden.

*(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Nähere Informationen zum
Stück/Karten: www.musiktheater-im-revier.de)*

„La Traviata“ in Gelsenkirchen: Von der Unbarmherzigkeit der Menschen

geschrieben von Anke Demirsoy | 19. Dezember 2021



Am Boden: Die Kurtisane

Violetta Valéry (Alexandra Lubchansky), Titelheldin aus Verdis Meisterwerk "La Traviata" (Foto: MiR/Karl Forster)

Wie vor einer Aussätzigen wechselten die Menschen die Straßenseite, wenn Giuseppina Strepponi durch das norditalienische Städtchen Busseto ging. Niemand sprach mit ihr, aber alle über sie: Über die Sängerin mit diversen Affären und drei unehelichen Kindern, die an Schwindsucht litt und ohne Trauschein mit dem Komponisten Giuseppe Verdi zusammen lebte. Vielleicht war sie „die wahre Traviata“, wie Gaia Servadio in seiner gleichnamigen Biographie behauptet. Die unbarmherzige Härte der bürgerlichen Gesellschaft bekam die Strepponi jedenfalls zu spüren.

Um diese Grausamkeit geht es Gelsenkirchens Opernintendant Michael Schulz, der die Titelheldin aus Verdis „La Traviata“ in seiner jüngsten Inszenierung gleichsam von Schuld freispricht. Fragwürdig erscheint ihm weniger die Kurtisane als eine amüsierwütige Gesellschaft, die unempfindlich für fremdes Leid ist und erschreckend rasch im Verachten. Die Personen zeichnen sich vor allem durch ihr Nicht-Handeln aus: Sie werden zu Zaungästen, zu Gaffern, zur bloßen Staffage. Die karge Ausstattung betont das realistische Element der musikalischen Erzählung (Bühne: Dirk Becker). Ein drehbarer, aufgeschnittener Kasten ist der schillernden Hauptfigur Bühne und Gefängnis zugleich. Das zweite Bild zeigt kein trautes Heim, sondern einen öden Hof. Nicht einmal ein Bett hat Violetta im letzten Akt, um aus dem Leben zu scheiden. Wie ein Geist steht sie am Orchestergraben, lauscht einsam und verloren den ätherischen Klängen, die sich von dort ins Nichts verströmen.

Es sind herrliche Pianissimo-Wunder, die sich unter der Leitung von Dirigent Rasmus Baumann ereignen. Die Neue

Philharmonie Westfalen, die ihre Tugenden bereits im Britten-Zyklus eindrucksvoll unter Beweis stellte, erreicht in dieser „Traviata“-Produktion einen neuen Gipfel. Die Musiker lassen die Festszenen quirlig und spannungsvoll moussieren, erfüllen Violettas verzweifeltes „Amami Alfredo“ mit heißer Glut und begleiten ihr Sterben mit einer gläsernen Transparenz, die beinahe unstofflich klingt. Eine fabelhafte Leistung, belohnt mit frenetischem Beifall.

In der Hauptrolle zeichnet Alexandra Lubchansky, die in Darmstadt jüngst unverschuldet ins Zentrum eines Opernstreits geriet, Glanz und Elend der Kurtisane facettenreich nach. Ihr beweglicher Sopran kann kalt auftrumpfen und glutvoll flehen, aber auch mädchenhaft fragil klingen. Ihr gelingt das sensible Porträt einer leidenden Frau, die weder Mitleid noch Hilfe zu erwarten hat. Neu im Gelsenkirchener Ensemble ist der Rumäne Daniel Magdal, der als Alfredo einen achtbaren Einstand gibt. Sein Tenor gewinnt nach etwas sprödem Beginn an Glanz, zeigt Kraft ohne Kraftmeierei und versagt auch in leiseren Nuancen nicht den Dienst. Ein regelrechter Coup gelingt Günter Papendell, der aus Alfredos Vater Giorgio Germont endlich einmal mehr macht als einen hölzernen Moralisten. Papendell findet für das Schwanken zwischen Strenge und Mitleid wunderbar warme und lebendige Nuancen, für die er vom Premierenpublikum stürmisch gefeiert wurde.

Mag Intendant Michael Schulz zuweilen auch etwas ausgiebig Geld regnen lassen, um die Verdinglichung aller menschlichen Beziehungen zu verdeutlichen: Er hält seinen Regie-Ansatz konsequent durch und steigert sich zu einem erschütternden Schlussbild. So verlassen wie unter diesen Menschen, so die Botschaft, kann Violetta wohl nirgends sein.

*(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Info: www.musiktheater-im-revier.de)*