Neuer Blick auf verschwundene Werke: Mit dem Projekt „Fokus ´33“ fragt die Oper Bonn nach Mechanismen des Vergessens

geschrieben von Werner Häußner | 13. Februar 2022

Auch „Arabella“ von Richard Strauss gehört in die Reihe „Fokus ´33″ an der Oper Bonn. (Foto: Thilo Beu)

Ist das Bessere ein Feind des Guten? Das mag sein, aber was ist „das Bessere“?

Sicher ist etwa Mozarts Meisterschaft unbestreitbar und ein Werk wie „Don Giovanni“ unerreicht. Aber ist, weil Mozart auf dem Feld der Komposition in seiner Zeit unschlagbar war, Antonio Salieris beißende politische Satire – etwa in dem in Würzburg vor fast 25 Jahren leider folgenlos entdeckten „Cublai, Gran Khan dei Tartari“ – auf ihre Art nicht auch

unübertreffbar? Oder Salieris nachtschwarz-depressive Sicht auf Macht in „Axur, Re d'Ormus"? Gerade unter der multiperspektivischen Betrachtungsweise geistesgeschichtlicher Zusammenhänge im 21. Jahrhundert relativiert sich die Frage nach dem „Guten" und dem „Besseren" schnell.

Die Oper Bonn hat ein Projekt ins Leben gerufen, das sich dieser Frage für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts stellt, und zwar unter der Perspektive des Verschwindens, Vergessens und Verbleibens. Die Zeit zwischen dem Fin de Siècle und dem kulturellen Bruch durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten ist für die Oper ein seither wohl nicht mehr erreichter kreativer Höhepunkt. Zwischen Vollendung spätromantischer Raffinesse und Beharren im Wagnerismus (Erich Wolfgang Korngold, Eugen d'Albert, Cyrill Kistler), Verschmelzung von Tradition und behutsamen Aufbrüchen (Engelbert Humperdinck, Siegfried Wagner), Streben nach unerhörten Gestaden von Klang und Harmonik (Franz Schreker, Ferruccio Busoni) und radikalen neuen Konzepten (Arnold Schönberg, Alban Berg, Kurt Weill) öffnet sich ein beispielloses Spektrum formaler Experimente, musikalischer Ausdrucksweisen und theatraler Innovationen.

Dass davon im Repertoire der Nachkriegszeit lange nur der Monolith Richard Strauss überlebt hat, ist auf viele Ursachen zurückzuführen; die Ausschließlichkeit, mit der andere Komponisten daraus verbannt blieben, kann aber durch Qualität allein nicht erklärt werden. Das zeigte sich in den letzten 50 Jahren immer dann, wenn gelungene Produktionen ein vergessenes Werk dieser Epoche zur Diskussion stellten – von John Dews in Bielefeld begonnenem Einsatz für Franz Schreker über Peter P. Pachls hingebungsvolle Befassung mit Siegfried Wagner bis hin zur Wiederentdeckung Manfred Gurlitts in Trier oder Hans Gáls in Osnabrück.

Pioniertaten ohne Echo

Warum aber blieben solche Pioniertaten meist ohne Echo? Wie

funktionieren die Mechanismen des Vergessens und Bewahrens? Mit der Reihe „Fokus ´33“ will die Oper Bonn dieser Frage nicht nur wissenschaftlichen nachgehen – das gab es schon öfter –, sondern das Rechercheprojekt ins lebendige Theater holen: Szenische Aufführungen von Werken, die nach 1933 oder ab 1945 aus den Spielplänen verschwanden oder in diesem Zeitraum entstanden und erst danach überhaupt zur Uraufführung gelangten, sind in den Spielzeiten 2021/22, 22/23 und auch darüber hinaus geplant. Gefördert wird das Projekt mit rund 1,2 Millionen Euro durch das Land NRW und das Förderprogramm „Neue Wege“.

Das ehrgeizige Unterfangen kann sich in Bonn auf eine länger anhaltende Tradition stützen, aus der zum Beispiel Aufführungen von Eugen d’Alberts „Der Golem“ (2009/10), Franz Schrekers „Irrelohe“ (2010/11), Paul Hindemiths Einakter-Triptychon (2012/13), Emil Nikolaus von Rezniceks „Holofernes“ (2015/16) oder Hermann von Waltershausens „Oberst Chabert“ (2017/18) zu nennen sind. Bei allen Werken konnte die behauptete Aktualität eingelöst werden – und wäre es einmal nicht gelungen, hätte sich auch aus dem Anachronismus, der geistigen Ferne zu unserer Gegenwart, dem Widerstand gegen den Zeitgeist ein Erkenntnisgewinn oder eine Kontrasterfahrung gewinnen lassen.

Eine Szene aus Rolf Liebermanns „Leonore 40/45″ an der Oper Bonn in der Inszenierung von Jürgen R. Weber und der Ausstattung von Hank Irwin Kittel. (Foto: Thilo Beu)

Die „Fokus ´33“-Reihe begann im Herbst 2021 mit zwei gegensätzlichen Produktionen, Richard Strauss‘ „Arabella“ von 1933 mit einem immer wieder in Kitschverdacht geratenen Stoff aus der Feder Hugo von Hofmannsthals, den man getrost als Beispiel für Verdrängung betrachten kann. Und mit Rolf Liebermanns „Leonore 40/45“, einem Skandalstück der fünfziger Jahre, das in einer bildmächtigen Regie von Jürgen R. Weber und in der mit Symbolen und Chiffren spielenden Ausstattung von Hank Irwin Kittel eine frappierende Aktualität an den Tag legte.

Weber gestaltete das „Fraternisierungsdrama“ zwischen einem deutschen Wehrmachtssoldaten und einer jungen Französin als einen Zirkus nationaler Symbole, als schräge Revue voll ironischer Anspielungen, von Beethoven und Dürer bis zur Marianne und dem gallischen Hahn. Und Dirigent Daniel Johannes Mayr gewann dem Zwölftöner Liebermann überraschend sinnliche Seiten ab. Ein treffendes Beispiel, wie aus der Ablage der

Operngeschichte eine Akte hervorgeholt wird, die sich als aufschlussreich für die Gegenwart erweist.

Fränkischer Freiherr und chinesischer Dichter: Li-Tai-Pe

Ab 22. Mai 2022 wird die „Fokus“-Reihe fortgesetzt mit dem 1920 in Hamburg uraufgeführten Dreiakter „Li-Tai-Pe“ des im fränkischen Wiesentheid geborenen Freiherrn Clemens von und zu Franckenstein, einem Schüler Ludwig Thuilles, Generalintendant der Münchner Hofoper und ab 1924 bis 1934 der Bayerischen Staatsoper. Das Werk über den chinesischen Lyriker des 8. Jahrhunderts genoss bis zur Schließung der Theater 1944 ungebrochene Beliebtheit, verschwand danach jedoch völlig hinter dem Horizont der Geschichte. Regisseurin Adriana Altaras und Hermes Helfricht als Dirigent werden die Frage beantworten müssen, warum sich der Blick auf ein so nachhaltig vergessenes Werk jenseits der puren Entdeckerfreude heute wieder lohnen kann.

Zuvor schweift die Oper Bonn fast ein Jahrhundert weiter zurück: 1843 schrieb der damalige preußische Generalmusikdirektor Giacomo Meyerbeer ein deutschsprachiges Singspiel mit Szenen aus dem Leben Friedrichs II. „Ein Feldlager in Schlesien“ war in seiner originalen Fassung bisher so gut wie nicht bekannt. Die kritische Edition des Stuttgarter Mathematikers und Opernspezialisten Volker Tosta bietet nun die Grundlage, mit dem ungewöhnlichen Singspiel einen Meyerbeer jenseits seiner „grand opéra“ kennenzulernen. Die wohl erste Aufführung seit 130 Jahren ist dem Regisseur Jakob Peters-Messer anvertraut, am Pult steht Generalmusikdirektor Dirk Kaftan. Premiere ist am 13. März.

Franchetti und Schreker in der Saison 22/23

In der kommenden Spielzeit wird die „Fokus“-Reihe fortgesetzt. Eine veritable Wiederentdeckung ist die seit 1945 nicht mehr gespielte erste Oper von Alberto Franchetti, „Asrael“. Als Jude war der Sohn eines wohlhabenden Turiner Bankiers im

faschistischen Italien am Ende seines Lebens gefährdet; die Nachkriegszeit verbannte ihn in die Vergessenheit. Ein Schattendasein fristet in der „Schreker-Renaissance“ der letzten Jahrzehnte – die freilich oft nur ein punktuelles Wiederaufflackern des Interesses bedeutet – die Oper „Der singende Teufel“. Nach einer aufsehenerregenden, aktualisierenden Bearbeitung von John Dew in Bielefeld ist die Originalgestalt des 1928 in Berlin uraufgeführten Werks bis heute kaum oder gar nicht mehr gespielt worden.

Doch auch jenseits dieser Reihe macht die Oper Bonn unter ihrem Generalintendanten Bernhard Helmich mit spannenden Produktionen jenseits des gängigen Repertoires auf sich aufmerksam. So mit der Uraufführung der Familienoper „Iwein Löwenritter“ von Moritz Eggert auf einen Stoff von Hartmann von Aue, von Felicitas Hoppe für ein heutiges Publikum erzählt. Und ab 10. April steht als Fortsetzung des vor acht Jahren begonnenen Zyklus‘ von Giuseppe Verdis frühen Opern der in Deutschland kaum gespielte „Ernani“ nach Victor Hugo auf dem Spielplan. Will Humburg dirigiert, die Regie führt Roland Schwab, der soeben in Essen mit Puccinis „Il Trittico“ eine so sinnlich überzeugende wie reflektiere Arbeit auf die Bühne des Aalto-Theaters gestellt hat. Es lohnt sich also, nach Bonn zu fahren!

Die Heilige Stadt als Ziel der Sehnsucht: Giuseppe Verdis „Jérusalem“ in Bonn

geschrieben von Werner Häußner | 13. Februar 2022

Ein „Mann der Schmerzen“: Gaston (Sébastien Guèze), gedemütigt und an den Pranger gestellt. Foto: Thilo Beu

Noch vor Beginn der Oper erscheint sie: Jerusalem, die Heilige Stadt, die Stadt des Tempels und der zwölf Tore. Das Sehnsuchtsziel von Pilgern aus Judentum, Christentum und Islam, das Ziel des Eifers und der Gier von Kreuzfahrern, die Stadt der Konflikte, aber auch des friedlichen Miteinanders von Religionen. In der Inszenierung von Giuseppe Verdis äußerst selten gespielter Oper „Jérusalem“ in Bonn steht die mittelalterliche Zeichnung der Stadt aber für mehr als einen historischen Schauplatz: Regisseur Francisco Negrin meint das himmlische Jerusalem aus dem 21. Kapitel der Johannes-Offenbarung.

Kein irdisches Ziel also, das Paco Azorin auf den Vorhang seiner Bühne abbildet. Sondern – nach christlichem Verständnis – die Erfüllung der irdischen Pilgerschaft des Menschen überhaupt. Der Ort, an dem Gott „alle Tränen abwischen“ wird, das Zentrum eines „neuen Himmels und einer neuen Erde“, die Stadt, in deren ewigem Licht auch die „Völker“ einhergehen werden. Der Weg dorthin, so legt es eine auf den Vorhang projizierte Linie nahe, führt durch Vorhölle, Fegefeuer und Hölle. Limbo, Purgatorio und Inferno – da lässt der Regisseur Dantes „Divina Commedia“ grüßen, offenbar eine andere Quelle seiner Inspiration.

Negrin widersteht der Versuchung, Verdi im Sinne eines Historiendramas zu lesen; er vermeidet auch vordergründige Aktualisierung: Es gibt weder Intifada noch Syrienkrieg. Sondern im Zentrum steht der Leidensweg eines jungen Liebespaares, Gaston und Hélène, vor dem gewaltigen epischen Hintergrund des ersten Kreuzzugs (1095 bis 1099), der mit der Eroberung Jerusalems endete.

Das entspricht der Konzeption Verdis. „Jérusalem“ ist seine erste Oper für Paris, eine 1847 uraufgeführte Überarbeitung der vier Jahre zuvor an der Mailänder Scala erschienenen „I Lombardi alla prima crociata“. Verdi hat die Musik stark verändert, den vielfältigeren Möglichkeiten des Pariser Orchesters angepasst und einige Teile völlig neu komponiert. Vor allem hat er die Akzente verschoben: In den „Lombarden“ steht der kriegerische Konflikt des Kreuzzugs stärker im Vordergrund, bildet die Taufe des (muslimischen) Oronte den Knotenpunkt der Dramaturgie.

Von der Erde durch die Hölle zum Himmel: Gaston (Sébastien Guèze) und Hélène (Anna Princeva) in Verdis

„Jérusalem“ in Bonn. Foto: Thilo Beu

In „Jérusalem“ konzentrieren Verdi und seine Librettisten Alphonse Royer und Gustave Vaëz das Stück auf einen Konflikt im christlichen Lager; der Kreuzzug bildet einen historisch korrekt gestalteten Rahmen. Verdis Intention zeigt sich schon in der ersten Szene, in der er das Paar mit einem intimen, sensiblen Duett und einer Preghiera der Hélène einführt. Dieses „Ave Maria“ ist theologisch präzis angelegt: Es erweitert die individuelle Bitte an Maria („trockne meine Tränen“), verknüpft das Beten um persönliches Glück mit dem allgemeinen Wohl: „Mach, dass der Hass in diesen Mauern erlischt, ebenso wie meine Furcht“.

Durch Video-Projektionen in der Bühne (Joan Rodón, Emilio Valenzuela Alcaraz), einer abweisenden, dunkelgrauen, mit unregelmäßigen Öffnungen aufgebrochenen Betonröhre, weckt Negrin den Eindruck einer irrealen Raum-Zeit-Reise. An den Gelenkstellen der Akte rasen Linien auf den Tunnelwänden auf den Zuschauer zu, entwickeln einen Sog in eine unendlich scheinende Ferne.

Der Flug durch die Sphären führt die Menschen in Verdis Oper zu den Orten ihrer Verhängnisse. Gaston, eines Mordversuchs angeklagt und verbannt, wird von den Kreuzfahrern erbarmungslos gedemütigt. Hélène fällt auf der Suche nach ihrem Geliebten dem Emir von Ramla in die Hände, dessen Frauen die schöne Fremde misshandeln. Und Roger, der seinen Nebenbuhler Gaston eines Mordes bezichtigt, zu dem er selbst angestiftet hat, verzehrt sich in Reue und asketischer Entbehrung.

Im Raum-Zeit-Tunnel zu den Stationen des Leidens: Das Bühnenbild Paco Azorins für Verdis „Jérusalem“ in Bonn. Foto: Thilo Beu

Negrin hat also eher Zustände als konkrete Orte im Sinn, in die das Schicksal – oder theologisch schärfer: die an das Böse verfallene Welt – das schuldlose junge Paar treibt. Gastons Qualen rückt er immer wieder assoziativ in die Nähe der Passion Jesu: Am Ende des ersten Akts drängt die Menge den vermeintlich Schuldigen an eine Wand, an der er mit ausgebreiteten Armen wie ein Gekreuzigter haftet.

Im dritten Akt, als der päpstliche Legat Gaston erbarmungslos demütigt, die Kreuzritter ihm die Insignien ritterlicher Ehre – Helm, Schild, Schwert – zerschlagen, steht er erhöht auf einem Podest wie auf einem Pranger: ein verachteter „Mann der Schmerzen“, eine aus dem Propheten Jesaja vertraute Beschreibung, die Händel in seinem „Messiah“ mit Bezug auf Jesus zitiert. Die Kreuzfahrer mit ihrer wilden Gier auf Hass, Blut und Tod, entfesseln vorher einen Karneval der Grausamkeit. Domenico Franchis Kostüme lassen an spätmittelalterliche Höllenszenen denken – wobei, wenn die Teufel und Dämonen zu konkret ausfallen, die Grenze zum alten Pappmaché-Theater gestreift wird.

Am Ende des Gangs von der Erde durch die Höll‘ zum Himmel wünscht sich der sterbende – vermeintliche – Brudermörder Roger, die Stadt des Herrn zu erblicken. Der Horizont öffnet

sich, die Menschen schauen mit ihm ins Licht. Ein transzendierendes Bild: Liebe, Reue und Versöhnung haben sich den Weg zum leuchtenden „Jerusalem“ erkämpft.

Verharrend im Dunkel bleiben in der Lesart Negrins die Führer des Kreuzzugs, der Graf von Toulouse und der päpstliche Legat. Der Führer der mordlustigen, von christlicher Liebe und Barmherzigkeit unberührten Ritterhaufen erweist sich im dritten Akt auch als einer der verblendeten Väter Verdis. Der andere, ein „Vater im Geiste“, ist einer jener harten Priester, die bis in „Don Carlo“ und „Aida“ auftauchen; Vertreter einer herzlosen, juristisch gefassten Buchstabenreligion, die der antiklerikale Verdi so sehr hasste.

Hat der Regisseur also gezeigt, wie man Verdis „Jérusalem“ gleichnishaft und mit christlichem Subtext deuten kann, so hat Dirigent Will Humburg erschlossen, wie ernst Verdis vernachlässigte Werke zu nehmen sind. Denn die Musik dieser Oper, Verdis erster Arbeit für Paris, ist sorgfältig ausgeführt und mit Sinn für expressive instrumentale Details gestaltet. Verdi nahm die Ausdrucksmittel der grand opéra Aubers und Meyerbeers an, gab ihnen aber ein eigenes Gepräge.

Kritiken der Uraufführung sahen darin Schwächen; ihr Urteil setzte sich unglücklicherweise in der Literatur fort. So kam es erst 1995 zur österreichischen Erstaufführung von „Jérusalem“ in Wien. Und in Deutschland war die Bonner Inszenierung die erste szenische Aufführung dieser Oper in französischer Originalfassung! Andere Häuser, die sich einer „Verdi-Pflege“ rühmen, sollten besser schamvoll schweigen: Nicht einmal die Jubiläumsjahre 2001 und 2013 waren ihnen Anlass, einen Blick auf dieses Werk zu werfen.

Chor und Extrachor der Oper Bonn – hier mit Csaba Szegedi als Graf von Toulouse – sind stark gefordert und bewähren sich bravourös. Foto: Thilo Beu

Will Humburg, erfahrener Verdi-Dirigent, setzte die Musik in all ihrer Frische und Subtilität um, konnte sich auf ein diszipliniertes und stilistisch aufgeschlossenes Orchester verlassen. Die modernen Sax-Hörner, die Verdi für die Bühnenmusik vorgesehen hatte, waren leider gestrichen, aber das konventionelle Instrumentarium im Graben inspirierte Humburg zum Kontrast von straffen, rhythmisch geschärften Tempi und gelöster, agogisch lockerer Phrasierung. Klangschöne Soli, kompakte Tutti ohne protzige Lautstärken, ein flexibles Metrum fern jeder sich akkurat gebenden, „präzisen“ Steifheit und sorgsam gewählte Farben garantierten eine ausgereifte, spannende und durch und durch stilistisch überzeugende Interpretation.

Beflügelt und mit innerer Energie bei der Sache zeigte sich auch Chor und Extrachor des Theaters Bonn. Der krude Ton der gewalttätigen Kreuzritter, die sehnsuchtsvollen Erinnerungen des Pilgerchores, die gedämpften Klänge der Gebete fordern die Gestaltungskraft der Sängerinnen und Sänger – und der seit dieser Spielzeit amtierende Chordirektor Marco Medved hat sie auf ein Optimum gebracht.

Die Solisten demonstrieren ein weiteres Mal, wie schwer Verdi

zu singen ist. Sébastien Guèze, in Bonn und Wiesbaden schon als Offenbachs „Hoffmann“ zu hören gewesen und demnächst auch am Aalto-Theater zu Gast, ist kein genuiner Verdi-Tenor. Zwar verfügt er über Leichtigkeit und Höhe, setzt seine zu weit hinten positionierte Stimme aber zu oft unter Druck, intoniert dann unsauber und hat weder Schmelz noch Passion. Immer wieder verhindert auch ein ausgeprägtes Vibrato einen ausgeglichenen, in ein schönes Legato eingebundenen Ton. Dass Guèze engagiert und musikalisch singt, bleibt außer Zweifel – aber ob Gaston die richtige Partie für ihn ist, muss nach diesem für ihn dennoch sehr erfolgreichen Premierenabend fraglich bleiben.

Auch bei Anna Princeva, seiner Partnerin als Hélène, bleiben trotz ihres glaubwürdig gestaltenden Einsatzes Zweifel: Nicht so sehr in den delikaten Piano-Schattierungen des „Ave Maria“. Auch nicht in der Attacke und in den virtuosen Verzierungen. Eher in der gezwungen wirkenden Tongebung, im scharfen Vibrato und im Mangel an schmiegsamem Legato. Der dritte im Bunde, der auf vielen Bühnen gefeierte Franz Hawlata, führt sich mit einer psychologisch zwischen unerfüllbarer Liebe, tiefer Melancholie und schneidender Rachsucht changierenden Arie ein. Aber der Klang der Stimme bleibt hohl und topfig, einfarbig und in der Höhe dünn. Auch seine grandiose Szene zu Beginn des zweiten Akts kann Hawlata noch nicht genügend mit Farbe und Flexibilität adeln. Erst im Finale läuft der Bassbariton zu großer Form auf, gestaltet einen bewegenden Abschied aus einem bis zuletzt ins Unheil verstricktem Leben.

Priit Volmers rauer Bass entspricht dem Charakterbild des hartherzigen Priesters Adhèmar de Monteil; Giorgos Kanaris gibt dem Emir von Ramla die entschiedenen, aber auch fast zärtlichen Züge eines aufgeklärten Fürsten – szenisch durch Haartracht und Kostüm unterstützt. Csaba Szegedi, eine Stütze des Ensembles der Ungarischen Staatsoper Budapest, entspricht als Graf von Toulouse am ehesten dem Ideal einer geschmeidigen Verdi-Stimme. Alles in allem eine verdienstvolle Tat des Theaters Bonn, das seine Serie entlegener Verdi-Opern in der

nächsten Spielzeit mit „Attila“ in der Regie Dietrich Hilsdorfs fortzusetzen gedenkt.

Vorstellung von „Jérusalem“ am 14. und 27. Februar, 10., 18. und 26. März, 2. und 9. April. Karten: (0228) 77 80 08, www.theater-bonn.de

---

Massenet im Focus (II): „Thaïs“ in Bonn als Studie zu Hysterie, Begierde und Religion

geschrieben von Werner Häußner | 13. Februar 2022

Bildgewaltig, aber nicht konsequent genug genutzt: Rifail Ajdarpasics Bühne für Jules Massenets „Thaïs“ am Theater Bonn. Foto: Thilo Beu

Sexualität, Psychoanalyse, Religion: Die geistigen Strömungen des 19. Jahrhunderts konnten diesem Spannungsfeld nicht

entkommen. Faszination und Erschauern begleiteten es. Die katholische Kirche in Europa formulierte ihr tiefes Misstrauen gegen die gerade aufbrechenden Strömungen der Psychoanalyse, verschanzte sich hinter der Bekräftigung moralischer Konzepte und Urteile, die Jahrhunderte lang gegolten hatten. Die Moderne glaubte dagegen an einen Weg aus einer drückend empfundenen intellektuellen Erstarrung hin zu neuen Ufern der Erkenntnis und der geistigen Entwicklung.

1894, als der gläubige Katholik Jules Massenet seine Oper „Thaïs“ in Paris zur Uraufführung brachte, waren Sigmund Freuds „Traumdeutung“ und seine Studien zur Sexualtheorie noch nicht erschienen. Doch das Thema seines ersten Werks („Studien über Hysterie“, 1895) war allgegenwärtig. Wenn man so will, ist das Libretto zu „Thaïs“ eine theatralische Studie zum Thema Hysterie: Auf dem Roman von Anatole France fußend, spaltet es nicht eine einzelne Person, sondern die Welt in Heiligkeit und Verderbnis, in Sumpf und Glorie, in Erlösung und Verdammnis.

Die Repräsentanten dieser „hysterischen“ Spaltung sind die Kurtisane Thaïs, die mittels Schönheit und sexueller Raffinesse eine Großstadt wie Alexandrien in ihrem Bann hält, und der Mönch Athanaël, der die Wüste mit dem Geist der Askese und der Frömmigkeit erfüllt. Der eine macht sich auf, die andere zu bekehren. Das gelingt, aber anders als vorgesehen: Am Ende repräsentiert Thaïs das Keusche und Heilige, während sich Athanaël in den Fängen der sexuellen Begierde windet.

Evez Abdulla als Athanael im ersten Bild von „Thais“. Foto: Thilo Beu

Die berüchtigte „Méditation“, das Zwischenspiel mit Solo-Violine, einst vielgehört in Wunschkonzerten und von Kurorchestern, steht in der Oper am Wendepunkt dieses inneren Geschehens. Massenets betörende Melodie symbolisiert religiöse Verzückung, nicht etwa die wollüstige Sinnlichkeit, die sie aufs erste Hören zu verströmen scheint. Sie wird zum Leitmotiv einer sich in Glaubens-Inbrunst reuevoll verzehrenden Thaïs.

Was für ein Stoff – und was für eine Vertonung! Massenet streift die ästhetischen Kunstwelten der Symbolisten, führt sie aber nicht – wie Claude Debussy oder Erich Wolfgang Korngold – weiter. „Thaïs“ erinnert eher an den französischen Exotismus – und Massenet bedient sich auch der musikalischen Kennzeichen dieses Stils, etwa der Melismatik oder einer harmonisch prickelnden Chromatik.

In Thaïs begegnen uns die Odalisken der schwülen Malereien ebenso wieder wie die von Süße durchdrungenen Heiligen in den Kirchen der Jahrhundertwende. Hingabe unter jeweils anderen Vorzeichen, Leben an der Borderline: das zeichnet diese Kunstgestalten aus.

Der Augenmerk Massenets liegt dabei auf Thaïs: Ihre innere Wandlung ist ein dem Wort entzogener, allein der Musik anvertrauter Vorgang. Vorbereitet wird die Transformation allerdings in einer ausgedehnten Szene, in der die Venuspriesterin Thaïs – der religiöse Aspekt der Sexualität wird nicht ausgeblendet – ihre Maximen von Schönheit und Ewigkeit befragt. Athanaël liefert ihr das Stichwort: „vie éternelle“. Das ewige Leben, ist es, das die suchende Frau fasziniert, die „Glückseligkeit, die niemals enden wird“. Der Mönch zeigt sich gleichzeitig als wortgewaltiger, überzeugender Prediger, aber auch als moralischer Fundamentalist: Am liebsten würde er ganz Alexandrien

vernichten. Und sein Begriff der Liebe ist ein idealistisch verbrämtes, supranaturalistisches Konstrukt: Nie habe er jemanden geliebt, erklärt er. Er liebe nur „die Liebe“.

Gestalten des Dämonischen: Vier Schakale bedrängen Athanael (Evez Abdulla). Foto: Thilo Beu

So eine Vorlage müsste eigentlich jeden Regisseur Blut lecken lassen. Doch Francisco Negrin ist an der Oper Bonn, die Massenets Werk – nach dem Theater Lübeck – endlich einmal in Deutschland auf den Spielplan gesetzt hat, nicht in geistige Tiefenschichten vorgedrungen. Rifail Ajdarpasic hat ihm eine räumlich aufwändige Bühne gebaut, deren symbolische Anlagen nicht konsequent genutzt werden und im Lauf des Abends in die Schauplatz-Bebilderung abgleiten. Dabei wäre mit den geometrischen Formen von Kreis und Rechteck, mit der Wirkung des opulent eingesetzten Lichts (Thomas Roscher), auch mit den stilvollen Kostümen Ariane Isabell Unfrieds ein Potenzial visueller Deutung zu aktivieren gewesen. Aber wenn der auf Stelzen stehende Rechteck-Kasten im zweiten Bild – Kontrast zur runden Höhle des Eremiten Athanaël im ersten Bild – beliebig zurechtgerückt wird, wenn die runde Scheibe, in der Thaïs erscheint, zwar als Konkurrenz zur religiösen Sphäre der Mönche verstanden werden könnte, dann aber nicht ausgespielt wird, bleiben die Bilder inhaltlich unerfüllt.

Mit der Personenregie geht es ähnlich: Negrin lässt den

Athanaël in der athletischen Gestalt von Evez Abdulla sich auf einem Kreuz winden, gibt ihm auch später heftige Gesten der Emotion. Wirklich glaubwürdig wird die Figur in ihrer Faszination und ihrem Furor damit nicht. Auch Thaïs soll mal mit statuenhaften Haltungen, mal mit dem üblichen schwülstigen Bewegungsrepertoire der exotischen Kurtisane ein Profil gewinnen, das der Figur versagt bleibt. Hat Negrin ein szenisch-gestisches Element – wie die kreuzförmig ausgebreiteten Arme des Athanaël –, dann fehlt ihm die szenische Konsequenz, die es zu einer über den Moment hinausgehenden Chiffre machen würde. Diese „Thaïs“ wirkt wie das schüchtern die Moderne antastende Bildertheater der siebziger Jahre.

Stefan Blunier am Pult des Beethoven Orchesters Bonn setzt gegen die zagende Szene eine höchst klangbewusste, atmosphärisch mutig ausgeleuchtete musikalische Interpretation: Wie schillerndes Öl verlaufen Töne ineinander, wie duftender Rauch ziehen exotische Farben durch tragende Säulen des Klangs. Und Konzertmeister Mikhail Ovrutsky gibt dem Violinsolo die verzückte Süße des Moments, ohne seinen feinen Ton an Kitsch zu verraten. Im Orchester stehen subtil ausgekostete Momente neben wenigen plump unkonzentrierten Holzbläserstellen, sanfter Streicherbrokat neben ein paar Webfehlern etwa in den Celli: Ein paar Kanten wären also noch abzuschleifen.

Die Besetzung hält das beachtliche Niveau des Abends: Nathalie Manfrino in der Titelpartie überzeugt durch präsenten, brillant gebildeten Ton und mit ihrer Kunst, die Facetten der Figur zwischen glamouröser Oberfläche, existenzieller Verunsicherung und verwandelnder Erfahrung der göttlichen Liebe stimmlich zu beglaubigen. Priit Volmer als mahnender alter Mönch Palémon und Mirko Roschkowski als junger Alexandriner Nicias zeigen ebenso wie Susanne Blattert als Wüstenkloster-Äbtissin Albine Stimmkultur und sichere Technik. Für die umfangreiche, herausfordernde Partie des Athanaël –

eine Paraderolle für jeden Bariton mit dramatischer Anlage – bringt Evez Abdulla die kraftvolle Substanz und die souveräne Reserve mit. Stilistisch bleibt er der Sprache des Verismo verhaftet: Geschmeidiger Glanz ist seine Sache nicht, zumal ein kehligen Beiton und besonders zu Beginn ein gurgelndes Vibrato den freien Glanz des Tons beeinträchtigen.

Das Theater Bonn hat wieder einmal auf ein vernachlässigtes Werk aufmerksam gemacht. Die lange Reihe bemerkenswerter Aufführungen (erinnert sei an Eugen d'Alberts „Der Golem", Franz Schrekers „Irrelohe" und „Der ferne Klang", ein Paul-Hindemith-Triptychon und jüngst Walter Braunfels' „Der Traum ein Leben") setzt sich mit „Thaïs" erfreulich fort. 2014/15 wird dieser konzeptionelle Faden mit Richard Strauss' „Salome" mit einem Stück des eisernen Repertoires fortgesponnen; doch mit Verdis „Giovanna d'Arco" und der deutschen Erstaufführung von Julian Andersons „Thebans" – einer Nacherzählung von Sophokles' thebanischen Tragödien – dürfte der Oper Bonn wieder überregionales Interesse sicher sein. Bleibt zu hoffen, dass die Bonner Lokalpolitik auch nach den Kommunalwahlen des 25. Mai erkennt, welchen Schatz sie mit einem solch kreativen Opernhaus in ihren Mauern hütet.

Szenische Ernüchterung: „Der Traum ein Leben" von Walter Braunfels an der Oper Bonn

geschrieben von Werner Häußner | 13. Februar 2022

Nilpferd und Nashorn: Der „Führer“ (als Rustan: Endrik Wottrich) traf des „Feindes Macht“ und kehrt als „Sieger“ heim. Foto: Barbara Aumüller

Wenn der Traum das Leben ist, dann ist dieses Leben ein Alptraum. Walter Braunfels hat sich, im nationalsozialistischen Deutschland aus allen Ämtern entlassen, in der inneren Emigration Franz Grillparzers Märchen „Der Traum ein Leben“ als Opernstoff gewählt und zwischen 1934 und 1937 komponiert. Die romantische Vorlage wird zu einer Parabel über Macht, Moral und Märchenwelten.

Dem jungen Rustan ist die häusliche Idylle mit ihrem Gleichmaß des Tage „schal und jämmerlich“; er fühlt sich zu Größerem berufen. Doch der Traum von großen Rettungstaten und einer verliebten Prinzessin wächst sich zum Alptraum aus: Macht und Ruhm gewinnt sich durch Lüge und Mord. Und Braunfels steigert das Unheimliche in seinem eigenen Libretto noch, indem er die Vorlage Grillparzers zuspitzt: Ist es dort die typisch romantische Polarität einer biederen Existenz mit einer

mehrdimensionalen, faszinierenden wie unheimlichen zweiten Realität, dringt bei Braunfels der „Traum“ lebensgefährlich zugespitzt in die Lebenswirklichkeit ein.

Es ist sicher nicht zu weit gegriffen, die Oper auch im Licht von Braunfels‘ Lebenssituation zu lesen: Etwa wenn Rustans Diener Zanga, der sich als Verführer und Träger des Bösen entpuppt, in einem wilden Lied Sieg und Krieg verherrlicht. Aber auch, wenn Braunfels im Nachspiel die Genien räsonieren lässt: „Schatten sind des Lebens Güter … Die Gedanken nur sind wahr.“ Der Komponist hat es erfahren müssen: 1937 zog er sich mit seiner Familie nach Überlingen am Bodensee zurück, wo er bis Kriegsende „still und abseits“ überlebt hat.

Bei der Neuinszenierung an der Oper Bonn – erst die zweite nach der szenischen Erstaufführung 2001 in Regensburg – vermied Regisseur Jürgen R. Weber die triviale Lösung einer Nazi-Schmonzette. Er setzt auf Märchenhaftes, behutsam verbunden mit Ironie: „Regie – Theater – Vorfreude“ lesen wir über der Bühne noch vor den ersten Klängen aus dem Orchestergraben. Und schauen auf die gezimmerte Tragkonstruktion einer Kulisse, in der Bühnenbildner Hank Irwin Kittel ein Zeit-Tor offen gelassen hat: Ein von steinernem Barock flankierte Portal, darüber eine Uhr und schlafende allegorische Stuckfiguren. Durch diese Öffnung fährt später Rustans Bett ins Reich der Träume. Doch zunächst malt im Vorspiel die verliebte Mirza Blümchen an die Wand, ihr Vater Massud bestreicht einen Türrahmen mit grünen Linien, aus denen sich ein Häuschen formt: Bilder der familiär geordneten kleinen Welt, der unser Held so gern entfliehen würde.

Buntes Märchenland, verspielte Kostüme in „Der Traum ein Leben“ von Walter Braunfels an der Oper Bonn. Foto: Barbara Aumüller

So weit, so gut. Doch als sich die Bühne für den Traum öffnet, stellt sich schnell szenische Ernüchterung ein. Denn Kittel hat ein Märchenland gebastelt, das weder schrill grotesk noch wahnhaft unheimlich wirkt. Geometrische Strukturen im Hintergrund, die Kontur einer Pyramide, ein aufgerissenes Dämonenmaul, ein paar läppische Videoprojektionen (Marjana Locic) und bunt verspielte Kostüme (Kristopher Kempf) setzen auf einem Niveau an, auf dem einst provinzielle Bühnen ihr weihnachtliches Hänsel-und-Gretel-Pflichtstück abzuliefern pflegten. So bewegt sich auch der Chor, hübsch auf Stichwort, ohne szenisch-psychologische Stringenz.

Wenn dann die Prinzessin Gülnare umspielt von weißen Luftballons einschwebt, der König würdevoll umherstolziert, die Familie des stummen Verbrechenszeugen Kaleb wie Orientalen aus einer miesen „Pilger von Mekka“-Inszenierung umhertrippeln, hat sich Weber endgültig davon verabschiedet, mehr als ein vordergründiges Geschichtchen erzählen zu wollen. Auch die Drei-Wort-Kommentare, die als wohl ironisierender running gag weiter aufs Bühnenportal geworfen werden, retten nichts mehr.

Rosa Herzchen zum Finale: Endrik Wottrich (Rustan) und Manuela Uhl (Mirza). Foto: Barbara Aumüller

Wer bei einem solch komplexen Gefüge keine andere Bedeutungsebene als die des simplen Erzählstrangs einzuziehen weiß, verfehlt, was er vielleicht erreichen wollte: Eine Geschichte verstehbar zu machen, die sich in ihrer Hintergründigkeit nicht ohne weiteres erschließt.

Das Nachspiel rückt das Geschehen dann ins Peinliche: Mirza und Rustan haben sich endlich gefunden, weil der Junge in seinem Schrecktraum kapiert hat, dass er brav zu Hause sein Glück findet: Beide malen ein rosa Herzchen an die Wand. Eine Moral, die weder im Sinne Grillparzers noch in der Intention Braunfels‘ liegt. Aber vielleicht darf man ja auch hinter dieser sinnigen Bühnenaktion „Ironie“ vermuten?

Die knapp drei langen Stunden wären noch quälend langsamer vergangen, wenn nicht Will Humburg und das Bonner Beethoven Orchester als engagierte Sachwalter für die Musik aufgetreten wären. Das ist nicht einfach, denn Braunfels verweigert sich fast durchweg dem Kantablen und auch der orchestralen Opulenz. Er setzt zwar leitmotivähnliche Elemente ein, hebt sie aber nicht im Wagnerschen Sinn als prägnante Erinnerungen heraus.

Der über weite Strecken rezitativische Stil, die rhetorische Unmittelbarkeit und eine subtil ausgeformte, nicht selten spröde Klanglichkeit machen es dem Dirigenten und den Musikern

nicht leicht, die Aufmerksamkeit zu fesseln, zumal sich Humburg zurückhält, wo es darum ginge, Akzente zu schärfen oder dramatisch motivierte Klangmomente herauszustellen.

Kindermärchen-Orient: Graham Clark (Kaleb) und Johannes Mertes (Karkhan). Foto: Barbara Aumüller

Im Ensemble der Sänger hinterlässt Manuela Uhl den besten Eindruck: Die Sängerin, die sich auf die schwierigen Partien in den Opern der Vor- und Zwischenkriegszeit versteht, macht aus dem verträumten Mädchen Mirza und der selbstbewusst agierenden Prinzessin Gülnare durch ihre gewandte Darstellung glaubhafte Figuren, bleibt ihnen auch stimmlich mit einem schlank-brillanten Ton nichts schuldig.

Von Endrik Wottrich als Rustan ist solches leider nicht zu sagen: Mit der rezitativischen Deklamation hat der Tenor keine Probleme, aber die Höhe im Freiheits-Jubel des ersten Aufzugs bleibt stumpf und gaumig. Wottrich legt die Rolle eher im Sinne eines virilen Tatmenschen an; der Aspekt des Träumers erschöpft sich in konventioneller Wahnsinns-Gestik. Rolf Broman ist als Massud/König wenig gefordert; auch Graham Clark, einst in Bayreuth und auf allen großen Bühnen als Charaktertenor gefeiert, bringt als stummer Kaleb nur ein paar Töne ein – dafür aber eine auratische Bühnenpräsenz.

Mit deutlichem Registerbruch bewirbt Anjara I. Bartz als

zombiehaftes Altes Weib ihren „schaumigen Saft“, mit dem Rustan den greisen König von Samarkand ums Leben bringen wird. Mark Morouse bringt einen kernigen Bariton ein. An dieser Rolle zeigt sich exemplarisch die kraftlose Ambivalenz der Regie Webers: Morouses Zanga ist frei von den Klischees des Dämonischen. Doch wer er denn dann sei, wird in der Anlage der Rolle nicht klar, die sich eher an drolligen Dienerfiguren als an den zwielichtigen Geschöpfen unheimlicher Zwischenwelten orientiert.

So bleibt als Resümee: Das Theater Bonn hat sich unter seinem neuen Intendanten Bernhard Helmich trotz gekürzter Zuschüsse und einer niederschmetternden kulturpolitischen Situation in der Stadt nicht nur mit dieser mutigen Produktion (der mit Massenets „Thais“ am 18. Mai die nächste Rarität folgt) vorteilhaft positioniert. Mit einer profilierteren Regie wäre dem Experiment sicherlich mehr Erfolg beschieden gewesen.

Todeskuss im Treibhaus: Richard Wagners „Tristan und Isolde“ an der Oper Bonn

geschrieben von Werner Häußner | 13. Februar 2022

Dass Vera Nemirova eine faszinierende Erzählerin ist, wissen wir spätestens, seit sie mit dem Frankfurter „Ring des Nibelungen“ einen der bedeutenden Beiträge zum Wagner-Jahr 2013 leistete.

Robert Gambill (Tristan), Dara Hobbs (Isolde). Foto: Thilo Beu

Die Regisseurin braucht keinen dekonstruktiven Überbau, keine umständliche Symbolik, keine privatmythologische Verrätselung, um einem Stück Belang zu geben. Sie erzählt intensiv und klug eine Geschichte. So hat sie es auch in ihrem – 2007 sehr umstrittenen – Frankfurter „Tannhäuser“ gehalten: Das virtuos herausgearbeitete Ergebnis ihrer ersten Regiearbeit mit Wagner wird ab 19. Oktober 2013 wieder zu erleben sein.

Jetzt hat sich Vera Nemirova dem Schlüsselwerk des Wagner’schen Theaterkosmos zugewandt: Mit Spannung erwartet, ging jetzt „Tristan und Isolde“ über die Bühne der Oper Bonn. Und wieder ist ein Triumph der Erzählerin zu vermelden: Selten in den letzten Jahren wurde Wagners Bekenntnis zur transzendierenden Liebes- und Todesmystik so unverstellt und eindringlich in Bild und Aktion gebracht wie in dieser Premiere. Sicher auch ein Verdienst der Raumgestaltung von Klaus W. Noack und des Lichts von Max Karbe – aber eben auch das Ergebnis der passionierten Regiekunst der Nemirova.

Klar, auch diese Regisseurin hat ihre Stilmittel, ihre immer wiederkehrenden Codes: Das Brautkleid etwa, von dem Isolde im ersten Aufzug die aufgenähten Blüten abfetzt. Im zweiten schreiben die Protagonisten Schlüsselworte des Dramas auf die halbblinden, teils zerbrochenen Scheiben eines Glashauses: Du, Ich, Licht, Tod, Tag. Später beschriften sie gegenseitig nackte Haut. Aber solche Chiffren werden nie als billige

Ersatzeffekte für fehlende Personenführung verwendet.

Nemirova inszeniert auch nicht naturalistisch: Es gibt kein Liebespaar, das aufeinander zufliegt, sich schmusend und küssend in der „Nacht der Liebe“ ergeht. Was so mancher Wagnerianer aus scheinbarer „Werktreue“ der Bayreuther Inszenierung Christoph Marthalers bitter ankreidete, zieht auch Nemirova konsequent durch. Tristan und Isolde singen zusammen für sich, sehen sich selten an. Sie bewegt sich innerhalb des gläsernen Baus, der offensichtlich auf „Im Treibhaus“ aus den Wesendonck-Liedern anspielt; er tastet sich außen an den Scheiben entlang. Erst bei „Nie-Wieder-Erwachens wahnlos hold bewusster Wunsch“ finden sich beide im Glashaus, dem Ort der jenseitigen Liebesvision.

Held aus Cornwall, Maid aus Irland

Der Kuss ereignet sich schon im ersten Aufzug: Endlos lang besiegelt er statt des äußerlichen Hilfsmittels des „Trankes“ die Wandlung. Ein mythischer Todeskuss, gegeben von einer rothaarigen Rätselfrau, die aus dem symbolistischen Bildkanon eines Dante Gabriel Rosetti oder Edward Burne-Jones stammen könnte. Wie Nemirova und ihr Bühnen- und Kostümbildner Klaus W. Noack überhaupt die angelsächsische Sphäre des Stoffes – es geht ja um einen Helden aus Cornwall, um eine Maid aus Irland – in die Bildwelt integrieren: Das Glashaus, das die Drehbühne füllt, ist den viktorianischen Gewächshäusern der Wagner-Zeit abgeschaut; der Baum, auf dessen Zweige Isolde enthusiastisch Zettel steckt, könnte ein Wünschebaum aus dem Feen-Aberglauben sein, wie man ihn heute noch auf dem irischen Lande entdecken kann.

Robert Gambill (Tristan) und Mark Morouse (Kurwenal). Foto: Thilo Beu

Im dritten Akt steht die verfallende Glas-Villa dann voll exotischer Gewächse: ein direktes Bildzitat aus Mathilde Wesendoncks Gedicht „Im Treibhaus“, das Wagner als Vorstudie zum „Tristan“ vertont hatte. Wie die Heimat der Pflanzen, so ist auch die Heimat Tristans – der zwischen den Blättern und Stämmen im Bett liegt – „nicht hier“. Für die romantische Sehnsucht nach dem ganz Anderen sind die klagenden „Kinder aus fernen Zonen“ eine berührende Chiffre. Für den „Liebestod“ findet Nemirova ein unspektakuläres, konzentriertes Bild: Isolde steht in einem Regen von Papierblättern – Briefe, literarische Ergüsse, Tagebuchnotizen? –, bevor sie sich wendet und dem Glashaus zuschreitet: Erfüllung im „Nicht Hier“.

Mit ihren Protagonisten arbeitet Nemirova stets sehr intensiv. Umso schmerzliches muss es für die Regisseurin gewesen sein, dass ihre Isolde Dara Hobbs wegen eines Heuschnupfens nicht singen konnte und von Sabine Hogrefe am Bühnenrand eine „Leihstimme“ bekommen musste. Hobbs agiert mit intensiver Körpersprache und theatralischer Leidenschaft; man merkt der Sängerin an, wie schwer ihr der Verzicht auf die vokale Expression fällt.

Sabine Hogrefe, die 1989 am Aalto-Theater in Essen in Siegfried Matthus‘ „Graf Mirabeau“ als Zeitungsjunge debütierte, hat die Isolde bisher in Bremen, Hamburg, Nantes

und Angers gesungen und 2008 bis 2012 in Bayreuth gecovert. Ab 26. Mai ist sie als Brünnhilde in der „Walküre“ in Duisburg zu hören. Ungeachtet aller Probleme aus einem kurzfristigen Einspringen hört man von ihr einen durch Erfahrung gereiften, auch des Lyrischen und der leisen Töne mächtigen, souveränen Sopran.

Neue Sicht auf König Marke

Mit der Besetzung des Tristan durch Robert Gambill stand kein ausgeprägter Tenor-Held auf der Bonner Bühne. Im zweiten Aufzug möchte man als Vorzug werten, wenn eine schlanke Artikulation auf eine tragfähige Mezzavoce trifft; im dritten allerdings fehlen Gambill dann Intensität, Schlagkraft und vokales Fieber. Auch die Brangäne Daniela Denschlags – von der Regie als besorgte ältliche Jungfer mit grauem Dutt gezeichnet – hat eine zu lyrische Stimme, überfordert im exaltierten Schrecken am Ende des ersten Aufzugs, zu sanft für die Rufe aus der Ferne im zweiten. Schade, wenn man eine solch kultivierte Stimme ins Wagner-Fach drängt – ihre Alt-Arien in einer Würzburger „Matthäus-Passion“ von 2005 blieben mit viel eindrücklicher in Erinnerung.

Trias des Leidens an der Welt: Tristan (Robert Gambill), König Marke (Martin Tzonev), Isolde (Dara Hobbs). Foto. Thilo Beu

Für Martin Tzonev ist Marke eine Herausforderung, die er mit substanzvollem, aber nicht ausgeglichenem Bass bewältigt. Wieder ist es eher die szenische Umsetzung der Figur, die überzeugt. Nemirova bezieht den König ein in eine Trias des Leidens an der Welt: „Die kein Himmel erlöst, warum mir diese Hölle?“ hebt seinen Schmerz weit über eine beleidigte Beklagung seiner Situation hinaus. Für einige Augenblicke nehmen Tristan und Isolde den König in ihre Mitte, dann aber wird das Paar seinen Weg ohne ihn gehen: „Wohin nun Tristan scheidet, willst du, Isold‘, ihm folgen?“

Ansprechend besetzt sind in Bonn auch die weniger umfangreichen Rollen: Mark Morouse als prägnanter Kurwenal, Giorgos Kanaris als soldatisch korrekter Melot, Johannes Mertes als Hirt und Sven Bakin als Steuermann. Für eine musikalische Sternstunde sorgte Stefan Blunier am Pult des Beethoven Orchesters Bonn. Der Chefdirigent zerriss zwar den langsamen Beginn durch endlose Pausen, konnte dem Orchester aber den „schmachtenden“ Klang entlocken, den Wagner mit dieser Anweisung im Sinn gehabt haben mag. Allmähliches Steigern der Klangintensität, graduelle Verschiebungen in der Mischung der Klänge, flexible Artikulation: das sind die technischen Geheimnisse. Das Ergebnis ist eine für Bonner Verhältnisse außergewöhnliche Spielkultur, ein runder, warmer Gesamtklang, dem Blunier aber auch Feuer, Energie und Tempo mitgeben kann.

Intendant Klaus Weise kann aus Bonn mit einer Produktion scheiden, die der Leistungsfähigkeit des Hauses das schönste Zeugnis ausstellt. Wie sein Nachfolger Bernhard Helmich aus Chemnitz bei zurückgehenden Mitteln in der ehemaligen Bundeshauptstadt – immerhin einer Kommune mit über 325.000 Einwohnern – die Qualität des Angebots sichern will, ist noch sein Geheimnis: Der Spielplan 2013/14 wird im Mai veröffentlicht. Sicher ist schon, dass die Spielzeit mit Zeitgenössischem eröffnet wird: mit der Oper „Written On Skin“ (Auf Haut geschrieben) von George Benjamin. Erstmals in

Deutschland wird sie schon am 23. Juli in der Uraufführungsinszenierung aus Aix en Provence von 2012 in der Bayerischen Staatsoper München gespielt.