

# Vom Konzept überfrachtet: Martin G. Berger inszeniert Gioachino Rossinis „Barbier von Sevilla“ an der Oper Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 12. Oktober 2018



Petr Sokolov (Figaro), Aytaj Shikhalizada (Rosina)  
© Anke Sundermeier, Stage Picture

Da hampeln sie also an ihren Fäden, die Geschöpfe von Gioachino Rossini und Cesare Sterbini, verkettet mit ihren alten Wurzeln in der Commedia dell'arte und überformt von Beaumarchais' vorsichtig die Zensur fürchtenden revolutionären Gedanken. In Dortmund macht der 1987 geborene Martin G. Berger zum Beginn der Intendanz von Heribert Germeshausen aus dem „Barbier von Sevilla“ ein Marionettenspiel, richtet Rossinis

**unsterbliche musikalische Komödie rücksichtslos nach eigenen Bedürfnissen ein und lässt die Oper nach einer resigniert vergeblichen Revolution „gegen die Festschreibungen einer Gesellschaft“ ziemlich lädiert zurück.**

Berger war von 2009 bis 2012 Regieassistent und Abendspielleiter an der Oper Dortmund, arbeitet seit 2015 frei und hat mit einigen Inszenierungen wie dem mit Jelinek-Texten aufgebrochenen „Faust“ Charles Gounods in Heidelberg Opernkonventionen unterlaufen. Dafür wurde er für den Theaterpreis „[Der Faust](#)“ nominiert, der im November 2018 verliehen wird. In Augsburg hat Berger mit einer Neufassung der Paul-Abraham-Operette „Roxy und ihr Wunderteam“ eine berührende, stringent erzählte Story über die Ausgrenzung schwuler Sportler im kommerziellen Fußball entwickelt. Viel Kreatives also – Berger gilt als einer der „kommenden“ Regisseure der jungen Generation.

### **Die neue Weltordnung des Grafen Almaviva**

Auch im „Barbiere di Siviglia“ schert er sich nicht viel um die Form des Originals: Die Arie des Figaro, „Largo al factotum“ eröffnet das Spiel, das Multitalent zappelt an seinen Seilen um überlebensgroße, von Rachel Pattison gebaute Puppen herum, bei denen er schon einmal einen Kopf nach hinten klappen kann. Figaro hier, Figaro da – für den fliegenden Harlekin kein Problem.

Die Form der Oper mit ihrer Folge von Rezitativen und Musiknummern wird aufgelöst. Arien und Ensembles sind Einschübe in einem Märchen, das ein Erzähler („Es war einmal ...“) vorträgt und auf eine – vom Grafen Almaviva für nötig befundene – „neue Weltordnung“ trimmt.

Im Finale des ersten Akts, wenn alles drunter und drüber geht und Rossini die Gehirne in musikalischer Raserei wirbeln lässt, wird auch dieser Erzähler Opfer des Grafen, der die Marionetten von den Fäden schneidet. Hannes Brock erfüllt die

Rolle des Conférenciers mit soignierter Sprache. Den aktualisierenden Späßen, etwa vom iPhone des Grafen, gibt er so eine komische Würde; auf Dauer aber wird der Fluss der Rede lang und sorgt für Löcher in der Spannung.



Petr Sokolov (Figaro),  
Morgan Moody (Dr. Bartolo)  
© Anke Sundermeier, Stage  
Picture

Dazwischen gibt es in der Reihe der Nummern viel zu erleben: Alexander Djurkov Hotter bestätigt in seinen Kostümen die alten Rollenklischees, etwa bei Doktor Bartolo den geschmacklos bunten, trommelbäuchigen „alten Sack“. Aber er bricht sie auch ins Komisch-Fantastische auf, etwa wenn Rosina sich aus ihrem überkandidelten Uralt-Reifrock herausschält und sich, ihren Arientext wörtlich nehmend, zur „Viper“ verwandelt, deren grünlicher Schwanz über die Bühne peitscht. Oder wenn Don Basilio den Bühnenkasten Sarah-Katharina Karls zum hoffmannesken Panoptikum verwandelt und grotesk vergrößerte pyrotechnische Effekte zwischen den – im Video zu monströsen Seilen aufgeblähten – Marionettenfäden zündet.

### **Skelett über Goldberg als Ideengeber**

Da geht die Musik dann schon einmal im Wunder unter, zumal Denis Velez nicht den bassschwarzen Nachdruck für das Kanonen-Crescendo von Basilius Arie hat und Dirigent Motonori Kobayashi die Rossini-Eruption eher verhalten stattfinden

lässt. Eines der treffendsten Bilder der Inszenierung gelingt, als der Graf den universell begabten Barbier durch den Glanz des edlen Metalls dienstbar macht: Über einem riesigen Berg von Gold schwebt ein Skelett, das dem Figaro die Ideen einflüstert.

Im zweiten Akt versuchen die befreiten Figuren dann auf schwankenden Beinen, die Intrige selbständig durchzuziehen, die sie im ersten Akt fremdgesteuert in Szene gesetzt haben. Jetzt kappt Berger die Fäden zur Handlung noch strikter: Die komplexe, von Figaro erdachte Inszenierung mit dem Ziel, Rosina zu befreien, ist nur noch rudimentär zu erahnen. Die Figuren streben schlussendlich an ihre Schnüre zurück. In die Geschirrhaken erfolgreich eingeklinkt, besingen sie erleichtert die Liebe, die sich durchgesetzt hat. Das Fazit zieht süffisant der Erzähler: Was von „Liebe und ewige Treue“ zu halten ist, möge man in der Fortsetzung der Geschichte, Mozarts „Hochzeit des Figaro“ nachlesen.

Nun ja, schauen wir doch nach! Bei Mozart setzen sich Mut und Witz gegen die Zumutungen eines Mannes durch, der von der Mühe echter Liebe irritiert und von Zeit und Gewöhnung zermürbt sein Heil im sexuellen Abenteuer sucht. Rossinis „Barbiere“ vermittelt eine ähnlich humane Hoffnung, mag sie auch mehr Wunsch als Wirklichkeit sein: Standesgrenzen, Geld und Gier können die Liebe nicht wirklich hindern, auch wenn sie sich mit der bezahlten Raffinesse eines „Halledri“ wie dem Figaro verbünden muss. Das ist auf seine Weise untergründig subversiv. Am Ende von Bergers Inszenierung aber rollen sich die Tapeten mit den kitschigen, fliederfarbenen Riesen-Rosen aus Rosinas Mädchengefängnis wieder ab. Revolution aufgegeben, alles beim Alten. Und an die Liebe glauben wir schon lange nicht mehr.

### **Die Musik setzt sich nur schwer durch**

Unter der Dominanz der Inszenierung hat es die Musik schwer, sich durchzusetzen. Dirigent Motonori Kobayashi bevorzugt

einen leichtfüßigen, aufgelockerten Klang und maßvolle, aber nicht lahrende Tempi. Die Dortmunder Philharmoniker sitzen in der Ouvertüre einmal einem krassen Missverständnis auf, sind in manchen Übergängen in den Violinen zu hastig, begleiten aber in den Gesangsnummern die Solisten flexibel und mit Rücksicht auf den Atem.

Manchmal – etwa im Duett des Grafen Almaviva mit Figaro im ersten Akt – fehlt es an der Markanz der Pizzicati in den Bässen, die das rhythmische Grundgerüst mit federnder Energie sichern sollten. Bei den Crescendi lässt Kobayashi nicht los; die Gewittermusik bleibt daher matt und wirkt zu kalkuliert. Dass der Chor unter Fabio Mancini nur schwer mit den rasanten Orchesterfiguren zu koordinieren ist, wundert nicht: Im ersten Finale wird der ganze Graben umspielt, entsprechend ist es im Trubel kaum möglich, den Kontakt zum Dirigenten, zu den Solisten und untereinander zu halten.

Mit Sunnyboy Dladla hat Dortmund einen versierten Rossini-Tenor im Ensemble, für dessen Tessitura man sich in Zukunft mehr passende Stücke wünschen würde, zumal er auch als Darsteller „bella figura“ machen kann. Auch wenn die Tongebung hin und wieder etwas abgemagert wirkt, hat er ein glanzvolles, brillantes hohes Register und eine reibungslose Geläufigkeit. Es darf durchaus sein, dass ein Spielplan auch einmal auf einen herausragenden Solisten in einem speziellen Fach zugeschnitten wird!

### **Es fehlt die selbstverständliche Eleganz**

Auch Aytaj Shikhalizada überzeugt als Rosina mit dunkel gefluteter Tiefe, ausgezeichnet positionierter Mittellage und koloratorsicherer Phrasierung, dass sie für das Rossini-Fach alle technischen Fähigkeiten mitbringt – und dazu eine bezaubernde Darstellerin sein kann. Mit Morgan Moody als Bartolo steht ein präserter, kerniger, in der Artikulation sattelfester Bass auf der Bühne, der diese gern defizitär besetzte „komische“ Rolle voll und ganz ausfüllt. Ji-Young

Hong (Berta) kriecht als Schnecke über die Bretter und darf ihre Arie leider nicht zum Besten geben. Petr Sokolov ist ein spielfreudiger Barbier mit einem eher kraftvollen als eleganten Bariton.

Am Ende bleibt der Eindruck eines konzeptuell durchdachten, aber vielleicht gerade deshalb überfrachteten Abends; die selbstverständliche Eleganz, mit der Berger in Augsburg Paul Abrahams Operette durchgestaltet hat, geht diesem „Barbiere“ ab. Jan Philipp Gloger hat Rossinis Meisterwerk in [Essen](#) nicht weniger pointiert, aber flüssiger und leichtfüßiger inszeniert. Mal sehen, wie sich der junge Regisseur bei seiner nächsten – vom Intendanten bereits angekündigten – Dortmunder Arbeit bewährt.

**Die nächsten Aufführungen: 18., 20., 26., 28. Oktober, 9., 16. November, 1., 9., 21., 26. Dezember und weitere ab 2. Februar 2019. Info: [www.theaterdo.de](http://www.theaterdo.de)**

---

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

geschrieben von Werner Häußner | 12. Oktober 2018



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

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

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

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



Regisseurin Tina Lanik. (Foto: Thomas Dashuber)

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

### **Schauspiel-Inszenierungen in Bochum**

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

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

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

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

### **Weltentwürfe, die nicht zusammenpassen**

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

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

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

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

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

### **Empfindsame Schattierungen in der Musik**

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

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

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

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

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

**Die nächsten Vorstellungen sind am 30. Dezember 2017, am 5., 21. und 28. Januar 2018.**

**Info: <https://www.theaterdo.de/detail/event/eugen-onegin/>**