

In den Abgründen romantischer Existenz: Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ gelingt in Gelsenkirchen großartig

geschrieben von Werner Häußner | 17. Juni 2017



Gelb und Blau, die Farben Werthers, in den Kostümen Jula Reindells für „Hoffmanns Erzählungen“ in Gelsenkirchen. Über verschmähte Liebe und Existenzangst hinaus lassen sich wohl noch andere Berührungspunkte in der Psyche der literarischen Figuren finden. Joachim Bäckström (Hoffmann) im leuchtenden Gelb des Außenseiters

inmitten des Chores. Foto:
Pedro Malinkowski

Das Lied von Kleinzack ist eines jener spöttisch-frivolen Studentenlieder, wie sie heute noch in Verbindungen gesungen werden: einfacher strophischer Aufbau, ein Chor, der den Vorsänger wiederholt. Aber in der dritten Strophe entgleitet dem Sänger die Form. Ein Stichwort genügt und er verliert sich in einer schwärmerischen lyrischen Vision, aus der er nur mit Mühe in die Realität von Lutters Wein- und Bierschänke zurückfindet.

Mit dieser relativ einfachen, aber höchst wirkungsvollen Operation exponiert Jacques Offenbach im ersten Akt von „Les Contes d'Hoffmann“ musikalisch, mit welchem Begriff von Romantik er in seiner ehrgeizigen Oper zu arbeiten gedenkt.

Offenbach erweist sich, je weiter die Forschung zu den Fragmenten des unvollendeten Werks fortschreitet, desto mehr als feinsinniger Kenner romantischer Ideen: Welt- und Selbstverlust des Individuums, gleichzeitig Eindringen in verborgene Schichten der menschlichen Existenz, die Ambivalenz romantischer „Geisterreiche“ im Sinne E.T.A. Hoffmanns zwischen Entsetzen und Erleuchtung, das Bewusstsein von rational nicht steuerbaren Kräften zwischen dem Wunderbaren und dem Dämonischen, die Grenzbereiche von Psychologie und religiösem Glauben, aber auch die Abscheu vor der geistlosen Ordnung eines bürgerlichen Daseins mit seinem materialistischen Pragmatismus und seinem perspektivlosen Aktionismus.

„Hoffmann“-Inszenierungen sind wegen des komplexen gedanklich-geistesgeschichtlichen Überbaus, wegen der stets offenen Frage einer aktuellen Deutung des „Romantischen“, aber auch wegen der unabgeschlossenen Werkgestalt stets heikel und vom Scheitern bedroht. In Wuppertal etwa betonte zu Beginn der Spielzeit ein Experiment den disparaten Charakter des Werks: Die Inszenierung war drei Regisseur(inn)en anvertraut, die

ihren Blick unabhängig voneinander auf je einen Akt richteten. Das unterstrich, wie zerrissen diese romantische Welt ist, machte es aber schwer, einen Zusammenhang zu konstruieren. In Essen zeigte – in dieser Spielzeit als Wiederaufnahme – die Inszenierung von Dietrich Hilsdorf, wie man sich „Hoffmanns Erzählungen“ als Drama eines Künstlers, der mit gesellschaftlichen Erwartungen und Konventionen nicht kompatibel ist, vorstellen muss.

E.T.A. Hoffmanns Romantik nahegekommen

Nun hat Michiel Dijkema in [Gelsenkirchen](#) als Regisseur und Ausstatter eine Lösung gefunden, die dem Romantik-Begriff Hoffmanns am nächsten kommt. Die Bühne ist zunächst weiß verschlossen, dann zeigt sich der Vorhang als Projektionsfläche. In Schwarz und Weiß erscheinen Szenen, die man wähnt, auf der Bühne gesehen zu haben, oder die geheimnisvoll vorausweisen auf das Kommende. Nüchtern exponiert Dijkema den Schauplatz, der für alle Bilder die Basis ist: Schlichte Tische und Stühle auf einer runden Scheibe, eingeschlossen von einer nach hinten spitz zulaufenden Wand.



Der hoffmanneske
Riesenzylinder – hier
das Denkmal für den

Dichter und
Komponisten in
Bamberg – kehrt auch
in den Kostümen von
Jula Reindell wieder.
Foto: Werner Häußner

Die Schänke wird nicht verlassen; die Schauplätze der drei Akte sind innere Bilder Hoffmanns. Darauf deuten auch die Studenten hin, die zuerst als schwarze Menge mit riesigen Zylindern à la E.T.A. Hoffmann in den Raum strömen und sich dann als einmal leblos stumme, ein andermal als lebhaft applaudierende oder kommentierende Zuschauer auf oder um die Scheibe gruppieren. Teils Puppen, teils Statisten, sind sie Teil einer uneindeutigen Welt, weder wirklich noch imaginiert, changierend zwischen scheinbar prallem Realismus und sich real gebärdender Phantastik.

Kennzeichen der drei Akte sind Bühnen-Chiffren, die in ihrer surrealen Machart an die Gelsenkirchener Steampunk-Oper „Klein Zaches, genannt Zinnober“ nach E.T.A. Hoffmann erinnern: Zwei riesige Augäpfel mit mechanisch schlagenden Wimpern für Olympia, ein abgebrochener Geigenhals für Antonia, eine (später brennende) schwebende Gondel für Giulietta. Dijkema bricht in diesen Bildern den Realismus immer wieder, ohne den Erzählstrang zu verlassen, bedient sich – wie in den wunderbaren Kostümen von Jula Reindell – einiger Bildsignale aus dem frühen 19. Jahrhundert, so in den Frisuren der Damen im Olympia-Akt.

Widersacher aus unheimlicher Sphäre

Wie Hoffmann literarisch, so führt Dijkema szenisch das Verstörende, das die Fugen der Alltagsrealität sprengt, immer wieder allmählich schleichend ein, manchmal aber auch mit theatralischem Getöse, etwa, wenn sich die Muse aus zischendem Bühnendampf schält – in grünem Tanzröckchen und roter Perücke wie eine Elfe. Lindorf und seine drei Verkörperungen tragen

imposante Roben, die den unheimlichen Charakter betonen. Ob Mann, ob Weib, ist bei dem kahlköpfigen Dämon in gewaltigem glitzerndem Schwarz im Vorspiel, in klinischem Weiß im Antonia-Akt und in opulentem Purpur im Venedig-Bild, nicht definierbar. Ein Widersacher aus einer anderen Sphäre, die sich jenseits menschlicher Zuordnungen manifestiert.



Durch die Magie des Singens stirbt Antonia der geordneten bürgerlichen Welt ihres Vaters Crespel (Dong-Won Seo). Der Doktor Miracle (Urban Malmberg) fördert den exaltierten Ausbruch Antonias (Solen Mainguené) in die tödlichen Abgründe romantischer Existenz. Foto: Pedro Malinkowski

Hoffmann selbst erinnert im langen Mantel und später in gelbem Frack – seit dem Mittelalter die Farbe der Außenseiter – an den Dichter. Antonia erduldet die Qualen des Singverbots und die Bedrängnis durch den zwielichtigen Doktor Mirakel als bleiches, hohläugiges Wesen in weißem Gewand wie eine Lucia di Lammermoor am Rande des Wahnsinns – die Ikone von Kunst und Krankheit des 19. Jahrhunderts schlechthin.

Dass Dijkema in diesen Akt ein Spiel mit Cello und Kontrabass einführt – man hat in Gelsenkirchen sogar eine Cello spielende Sopranistin –, hat einen distanzierenden, aber auch symbolischen Sinn: Das Cello erinnert an den Frauenkörper, sein Klang liegt der menschlichen Stimme nahe. Und Giulietta verkörpert mit prallen, gleichwohl künstlichen Brüsten den Heilswahn sexueller Leidenschaft, für den Hoffmann sein Spiegelbild opfert: Schatten, Gesang, Augen – diese Seelensymbole spielen in Dijkemas Inszenierung eine entscheidende Rolle und erschaffen eine Bildwelt, in der folgerichtig wie selten die Ambivalenz der Romantik erschlossen und verdeutlicht wird.

Reaktionsschnell und hochmusikalisch

Die musikalische Seite der Aufführung bleibt hinter dem ambitionierten Rang des Szenischen nicht zurück – vor allem ein Verdienst des leider in Richtung Staatsoper Hannover scheidenden Kapellmeisters Valtteri Rauhalammi. Der Finne hat sich in seinen Dirigaten der letzten Zeit als sensibler Gestalter ohne Allüren erwiesen und findet zu Offenbachs musikalischer Sprache einen sinnigen Zugang. Das ist alles andere als selbstverständlich, denn Offenbach setzt sein Ausdrucksrepertoire beinahe schon polystilistisch ein. Die leichten Schraffuren und rhythmischen Petitesse seiner Buffo-Öperchen sind kombiniert mit der klanglich-melodischen Intensität Gounod'scher Lyrik, dunkel-untergründige Bläserakkorde korrespondieren mit der banalen Hymnik etwa des Choraufzugs des Olympia-Akts, melodisches Schwärmen und mechanische Rhythmik kontrastieren miteinander.

Rauhalammi arbeitet diese Gegensätze heraus, ohne sie zu hart gegeneinander zu setzen, hat Gespür für die weltvergessen sich fortspinnende Melodik des „Kleinzack“-Einschubs oder der glühenden Antonia-Kantilenen, kann die Puppe Olympia wie eine Spieluhr tanzen lassen und hält die Barcarole kitschfrei. Die reaktionsschnelle Neue Philharmonie Westfalen schaltet von einem Moment zum anderen um, strichelt hier leicht dahin und lässt dort ahnungsvolle Bläserakkorde weich und dunkel schimmern. Ein idiomatisch selten gut getroffener Offenbach, gerade weil er sich der Mode des durchgeschlagenen Maschinen-Rhythmus' und dem Missverständnis einer ausschließlich „leichten“ Tongebung entzieht.

Tenor-Entdeckung aus Skandinavien



Hoffmann (Joachim Bäckström) in den verführerischen Armen von Giulietta (Petra Schmidt).
Foto: Pedro Malinkowski

Mit Joachim Bäckström hat sich Gelsenkirchen aus Schweden einen wunderbar hellstimmigen, höhensicheren Hoffmann geholt.

Der Tenor hat bisher vor allem im skandinavischen Raum gesungen – Malmö, Göteborg, Kopenhagen. Sein Deutschland-Debüt macht mit einer solide fundierten, gut fokussierten, manchmal noch dynamisch etwas unflexiblen, aber leuchtkräftigen und schlank-beweglichen Stimme bekannt. Bäckström dürfte, so mal jemand in die „Provinz“ hineinhört, bald von größeren Bühnen umworben werden.

Dem Gegenspieler Lindorf und seinen Erscheinungsformen haucht Urban Malmberg mit faszinierender Präsenz Bühnenleben ein. Malmberg hatte im Vorfeld der Produktion mit Krankheit zu kämpfen, singt aber fast unbeeinträchtigt sogar seine – nicht von Offenbach geschriebene, aber Musik von ihm verwendende – „Diamanten-Arie“. Dennoch ist zu fragen, ob Malmberg eine vokal passende Besetzung ist: Statt des dramatisch-italienisch orientierten Heldenbaritons wäre eine agile, leichter timbrierte französische Stimme adäquater. Unter den zahlreichen kleineren Partien verdienen die Mitglieder des Jungen Ensembles hervorgehoben zu werden: Marvin Zobel singt als Nathanaël locker, sicher und mit freiem Timbre; auch Tobias Glagau zeigt in den paar Einwürfen des Wilhelm einen schön entwickelten Ton.



Faszination und
Dämonie künstlicher

Welten: Dongmin Lee
als Automat
Olympia. Foto:
Pedro Malinkowski

Unter den Damen hat es Dongmin Lee am leichtesten, als Olympia mit ihren Acuti und Koloraturen „abzuräumen“ – was ihr mit Charme und darstellerischem Geschick auch gelingt. Am schwersten tut sich Giulietta, aber Petra Schmidt schlägt sich mit der ähnlich wie Mozarts Donna Elvira alles fordernden Partie, ohne sich eine Blöße zu geben. Solen Mainguené geht die Antonia eher hart und grell als weich und schmiegsam an: Das Timbre passt zur Rollenauffassung einer gespenstisch enthobenen, in tödliche Regionen der Existenz abdriftenden Frau. Almuth Herbst ist eine wendig singende, verschmitzte Muse. Chor und Extrachor des Musiktheaters im Revier hat Alexander Eberle – auch im melancholischen a cappella Chor des fünften Akts – auf Präzision und Klangbalance geschworen.

„Les Contes d’Hoffmann“ in Gelsenkirchen ist bildmächtiges, beziehungsreiches, tiefsinniges Musiktheater, wie man es sich schlüssiger, schöner kaum wünschen kann. Damit positioniert sich das Musiktheater im Revier erneut mit einem starken Akzent in der Theaterlandschaft Nordrhein-Westfalens, der über die Landesgrenzen hinaus Beachtung verdient.

Vorstellungen am 18., 22., 24., 30. Juni, 9. Juli.
Wiederaufnahme am 3. September. Karten: Tel. (0209) 4097 200,
www.musiktheater-im-revier.de

Opfer des Systems: Amilcare Ponchiellis „La Gioconda“ in Gelsenkirchen in neuem Licht

geschrieben von Werner Häußner | 17. Juni 2017



Derek Taylor als Enzo und Petra Schmidt als La Gioconda in der Inszenierung der Oper von Amilcare Ponchielli in Gelsenkirchen.

Foto: Thilo Beu

Für diese Menschen gibt es keinen Platz in der Mitte der Gesellschaft. Sie hausen am Rand – auch auf der Bühne in der Inszenierung von „La Gioconda“ in Gelsenkirchen: ein gammeliger Sessel, ein alter Herd, ein Schminktisch, der bessere Zeiten gesehen hat. In der Mitte, da feiert sich das Militär, werden rote Fahnen choreographiert und im Takt gestampft. Da sind die Reichen und Mächtigen zu Hause – aber auch sie entkommen dem Druck des Systems und seinen Zwängen nicht.

Das Regieteam Alexandra Szemerédy und Magdolna Parditka hat Amilcare Ponchiellis einzigen dauerhaften Erfolg von seinem Dutzend Opern am Musiktheater im Revier gründlich vom Ruch des Operschinkens befreit. Wo etwa an der Deutschen Oper in

Berlin in einer rekonstruierten Ausstattung aus der Uraufführungszeit (1876) von Filippo Sanjust üppige Kulinarik aufgetischt wird, herrscht in Gelsenkirchen karge Strenge: ein Würfel auf der Drehbühne, der mal holzgetäfelte Diktaturen-Tristesse, mal das Gerüst-Konstrukt seiner Rückseite zeigt. Eine Tribüne kann das sein, auf der Potentat Alvisse die Military Show begutachtet. Oder ein Saal, in dem zu Gericht gegessen wird. Oder eine Wand mit Aktenkästen in Reih und Glied – Schlitze in den Schubladen laden ein zum Einwerfen von belastendem Schriftgut.

Damit ist der „Geist“ des Schauplatzes Venedig besser erfasst als im üblichen „Gioconda“-Postkartenkitsch. Denn die „Serenissima“ war über lange Phasen ihrer Geschichte alles andere als heiter. Von außen ständig bedroht durch Feinde und Neider, baute sie nach innen ein nahezu perfektes Spitzelsystem auf, das dem „Rat der Zehn“ ein unheimliches Überwachungssystem an die Hand gab – Grundlage der Macht und der Kontrolle von Bewohnern und Besuchern der Lagune. Dieses System arbeitete geräuschlos, schnell und effizient; sein Arm reichte in alle Welt. Verräter, Verbrecher oder solche, die dafür gehalten wurden, hatten – so heißt es – keine Chance, der tödlichen Rache der Republik zu entgehen.



Das Spitzelsystem der „Serenissima“ ins Bild gebracht: Szene aus „La Gioconda“ am Musiktheater im Revier. Foto: Pedro

Ein Antriebsrad in diesem Getriebe ist Barnaba, ein Spitzel. Er hat alle in der Hand: Die einen, weil sie seine Denunziation fürchten müssen, die anderen, weil ihre Macht auf seiner Loyalität beruht. Piotr Prochera gestaltet ihn mit allzu rauem, zu vibratorischem, sich immer wieder heiser verfestigendem Bariton als fühllosen Bürokraten. Nach außen ein Durchschnittstyp, zeigen sich seine Abgründe, wenn er in einem wohlkalkulierten Plan seine obsessive Besitzgier befriedigen will: Deren Objekt, die „Gioconda“ genannte „Straßensängerin“, durchkreuzt seinen Plan letztlich, weil sie sich aus ihrem religiösen Rückhalt heraus unmittelbare Menschlichkeit bewahrt hat. Sie ist bereit, Opfer zu bringen.

Die Regie löst dieses Motiv aus der stereotypen Idealisierung in der Oper des 19. Jahrhunderts und beglaubigt es als Ausdruck einer starken Frau, die Herrin über ihre Emotionen ist, selbst wenn sie am Rand des „Suicidio“, des Selbstmords, balanciert. Die Arie zu Beginn des vierten Aktes ist ein Paradestück für dramatische italienische Soprane; Maria Callas verhalf ihr zu unsterblichem Plattenruhm. Petra Schmidt hat nicht den Furor romanischer Diven, nicht den lodernden Rache- und Verzweiflungston, nicht die markig-brustige Tiefe. Ihre Gioconda ist keine Heroine, sondern eine empfindsame Frau, die in ihrem niederdrückenden Alltag den Impuls zu menschlichem Handeln nicht verloren hat. Entsprechend singt Schmidt weicher, schmiegsam in den Kantilenen, manchmal geradezu filigran im Piano, aber mit stetigem, klanglich erfülltem, leuchtendem Ton.



Ein Erbe der französischen Grand Opéra: Politik und Privatleben sind in „La Gioconda“ untrennbar miteinander verbunden und wirken aufeinander ein.

Foto: Thilo Beu

Weil Szemerédy und Parditka in ihrem Konzept den systemisch-politischen Hintergrund akzentuieren, mildern sie die charakterlichen Klischees der „Melodramma“- Figuren im Libretto Arrigo Boitos ab: So ist Alvise Badoero, einer der Chefs der staatlichen Inquisition, auch ein Teil des Systems und hat seine Rolle zu erfüllen. Der Fluchtversuch seiner Frau Laura aus der erzwungenen Ehe gemeinsam mit ihrer Jugendliebe Enzo gewinnt über das private Drama eine politische Dimension – in der Inszenierung betont, indem die Konfrontation der Eheleute in den Gerichtssaal verlegt wird: Alvise fällt das tödliche Urteil über seine Frau auch in seiner Rolle als Staatsdiener. Das hebt die Konflikte über den privaten Raum hinaus und gibt ihnen mehr Brisanz. Dong Won Seo führt die dramatischen Auseinandersetzungen mit seiner Frau kraftvoll, artikuliert auch den zynischen Nihilismus des Machtmenschen („Der Tod ist ein Nichts und der Himmel ein alter Blödsinn“). Im Klang fehlt dem Bass allerdings die Kontrolle über Vibrato und Tonemission.



„La Gioconda“ von Amilcare Ponchielli am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen: Petra Schmidt als Gioconda und Almuth Herbst als La Cieca. Foto: Pedro Malinowski

Auch Nadine Weissmann als seine Frau Laura kann nicht überzeugen. „Stella del marinar“ im zweiten Akt singt sie unausgeglichen, zwingt sich unschön über den Registerwechsel, reiht in der Höhe verfärbte Töne aneinander und führt weder Bögen noch Legato auf dem Atem. Als blinde Mutter der Gioconda („La Cieca“) zeigt Almuth Herbst, wie sich aus gut geformten Tönen expressives Singen ergibt. Mit Derek Taylor hat Gelsenkirchen einen standfesten Tenor, der seine Arie „Cielo e mar“ im zweiten Akt ausgeglichen und entspannt im Klang interpretiert, wo er an anderer Stelle einen wenig flexiblen und hin und wieder mit Gewalt in die Höhe gezwungenen Ton offenbart. Chor und Extrachor des Musiktheaters im Revier (Einstudierung: Christian Jeub) sind rhythmisch nicht immer auf dem Punkt, klanglich aber ohne Tadel.

Rasmus Baumann bestätigt die positive Entwicklung der Neuen Philharmonie Westfalen zur ernsthaften Konkurrenz für andere Opernorchester der Region und erweist sich als seriöser Sachwalter der oft unterschätzten Musik. Nichts wirkt knallig und vordergründig; Ponchiellis manchmal pauschaler Satz klingt kompakt, aber nicht dick. Effekte werden nicht ausgestellt,

Momente ausgeformt, in denen die Musik in der Kantilene oder in lyrischer Behutsamkeit die Personen der Bühne von innen heraus leuchten lässt.

Auch der „Tanz der Stunden“, das berühmte Ballett der Oper, wird nicht als Schaustück vorgeführt – unterstützt durch die Regie: Die Einlage auf dem Fest Alvise Badoéros im dritten Akt wird zum gleichnishaften Tanz von Masken (Choreografie: Martin Chaix), deren Fäden der Spion Barnaba führt, und zugleich zum danse macabre: Die Bühne dreht sich und zeigt sie Laura im erbarmungswürdigen Todeskampf, verursacht durch ein Gift, von dem sie nicht weiß, dass es sie nur in einen Todesschlaf versetzen wird.

Das Musiktheater im Revier hat mit dieser Inszenierung gezeigt, dass „La Gioconda“ jenseits des Opernmuseums und des Zugstücks für Melomanen eine Chance hat, ernsthaft im Heute anzukommen. Damit führt Generalintendant Michael Schulz die Reihe außergewöhnlicher Produktionen der letzten Spielzeiten erfolgreich fort, deren letzte Ergebnisse eine musikalisch vortreffliche [„Norma“](#) in einer konsequent durchgestalteten Regie Elisabeth Stöpplers oder die höchst erfolgreiche Uraufführung der „Steampunk“-Oper „Klein Zaches, genannt Zinnober“ nach E.T.A. Hoffmann waren.

Die Spielzeit 2016/17 eröffnet eine weitere Oper Benjamin Britzens, „The Turn of the Screw“, gefolgt von einer Rarität, Nino Rotas „Der Florentinerhut“, gemeinsam mit der deutschen Erstaufführung der Mini-Oper Rotas „Die Fahrschule“. Gabriele Rech bringt am 29. Januar 2017 mit Mieczysław Weinbergs „Die Passagierin“ eine der bedeutendsten Opern-Entdeckungen der letzten Jahre ins Ruhrgebiet. Und in einer Inszenierung von Michael Schulz werden Catherine Foster und Torsten Kerl Richard Wagners „Tristan und Isolde“ singen, bevor mit „Hoffmanns Erzählungen“ ein neuer Ausflug in die phantastischen Traum- und Parallelwelten des romantischen Dichters möglich wird.

Ein Wrack namens Scarpia – Gelsenkirchen zeigt „Tosca“ in ungewöhnlicher Lesart

geschrieben von Martin Schrahn | 17. Juni 2017



Für Scarpia (Aris Argiris, v.) ist das „Te Deum“ ein einziges Höllenspektakel.

Foto: Pedro Malinowski

Der Mann ist am Ende. Ein Wrack, wie er dasteht, etwas gebeugt, mit strähnigen Haaren, von Dämonen besessen, von einer Obsession getrieben. Sein erster Auftritt ist so, als hätte ihn die nahe Menschenmasse ausgespien. Und dieser müde Außenseiter soll der gefürchtete Baron Scarpia sein? Der Polizeichef Roms als fieser Strolch? Das ist mal eine Umdeutung in Giacomo Puccinis Oper „Tosca“, die wir so noch nicht gesehen haben.

Regisseur Tobias Heyder zeichnet am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (MiR) für diese Lesart verantwortlich, und so wie Scarpia ganz artfremd als schmieriger, gebeutelter Strippenzieher dasteht, sind auch die anderen Hauptfiguren

dieses Dreiecksdramas mit politisch-historischem Hintergrund relativ frei ausgestaltet. Tosca zeigt kaum Spuren innerer Verletzbarkeit, ihre Eifersucht ergeht sich bisweilen in seltsam maskulinen Posen, ihre Rache (Scarpias Ermordung) speist sich nur aus milder Verzweiflung und gebremstem Furor. Ihr Geliebter, der Maler Cavaradossi schließlich, ist ein eher ungelenker, fast nüchterner Antiheld, ein Freigeist der naiven Art, der seinem politisch verfolgten Freund Angelotti nahezu geschäftsmäßig hilft.

Jeder leidet für sich allein, scheint das Fazit der Regie, zumal die Interaktion der Beteiligten mehr nebeneinander her läuft, mit geringen Blickkontakten und einer nahezu aseptischen körperlichen Nähe. Tosca in Scarpias Armen, die Erfüllung seiner Obsession, wirkt wie pure Hilflosigkeit, nicht wie die pralle Gier. Und wenn die Frau ihrem vermeintlichen Bezwinger das Messer in die Rippen stößt, fehlt der Szene die Eiseskälte der Täterin ebenso wie die Schockstarre des Opfers.

Toscas Paralyse hingegen setzt erst ganz zum Schluss ein. Wenn sie feststellen muss, dass ihr Geliebter nicht zum Schein, sondern tatsächlich erschossen wurde. Dann zieht und zerrt sie an ihm herum, die Menge, die bereit ist, sie zu lynchen, nicht mehr beachtend. Der Sprung der Tosca von der Engelsburg fällt aus.



Tosca (Petra Schmidt) und
der von der Folter

gezeichnete Cavaradossi
(Derek Taylor). Im
Hintergrund Scarpias Helfer
Spoletta (William Saetre).
Foto: Pedro Malinowski

Darüber mag mancher im Publikum die Nase rümpfen wie auch über Scarpias Deformation, die bisweilen in tranceartige Zustände mündet. Verbunden damit sind indes starke, teils verstörende Bilder. Nicht nur in dem Sinne, dass der Maler Cavaradossi riesige Gemälde mit nackten Frauen produziert – Ausstatter Tilo Steffens hat ein entsprechend großformatiges Exponat auf die Bühne gewuchtet, das „Nudes“ im Stile Helmut Newtons zeigt. Sondern auch dergestalt, dass das berühmte „Te Deum“ zum Finale des 1. Aktes zum Höllenspektakel wird, als hätte Hieronymus Bosch seine Gespenstergestalten losgelassen. Scarpia, so ist wohl die Botschaft, hat sich dunklen Mächten hingegeben. Die Symbolkraft des Katholizismus ist für ihn einzige Pein.

Dazu passt, dass im 2. Akt, in seinem Palast, die Gemälde alter Meister abgehängt sind. Der Gott anrufende Chorgesang, der zwischenzeitlich erklingt, dröhnt dem Finsterling in den Ohren. Mag er auch Trost suchen in den Armen einer Nonne (eines Engels?) und dabei der „Erbarme Dich...“-Arie aus Bachs „Matthäuspassion“ lauschen, Frieden findet dieser Mensch im Diesseits wohl nicht mehr. Und sein Tod wird einhergehen mit dem Ende der Despotie in Rom, eingeleitet durch Napoleons Sieg. Die Exekution Cavaradossis, das Übermalen seiner Nackten, ist nur ein letztes Aufzucken des alten Regimes.



Tosca, die kühle Diva, mit dem armselig schmachtenden Scarpia. Foto: Pedro Malinowski

Insofern hat diese Produktion durchaus politischen Charakter. Wenn dieser auch durch die Personenführung nicht explizit beglaubigt wird. Andererseits versagt sich Regisseur Tobias Heyder die konsequente Psychologisierung.

Neben Scarpia wirken seine Gegenspieler blass. Sollte also Puccinis Oper hier lieber „Scarpia“ heißen? Ganz falsch wäre das nicht. Denn ein musikalisches Gerüst dieser Verismo-Oper sind gewiss die wuchtigen Akkordschläge, die den Bösewicht kennzeichnen. Andererseits hat der Komponist sein Werk mit sanfter Liebeslyrik ausklingen lassen – ein Zeichen der Hoffnung gegen die brutale Despotie.

Wuchtige Dramatik und sensible, leidenschaftliche Schwingungen: Das klingende Spektrum ist bei Dirigent Rasmus Baumann und der Neuen Philharmonie Westfalen in allerbesten Händen. Hier spielen sich aller Hass, alles Aufbegehren und innige Liebe ab. Entäußerungen, die der Regisseur den Figuren teils versagt, haben ihren Platz in der musikalischen Umsetzung. Der tönende Bruitismus ist von unglaublicher Schärfe. Die Mordszene (Tosca-Scarpia) gewinnt nur im Orchester wirklich erschreckende Kontur. Im Graben wüten die emotionalen Wechselbäder.

Mithalten kann da nur Aris Argiris als Scarpia. Die baritonale

Mittellage verfügt über schneidende Kraft. Doch fehlt der Stimme einerseits dämonische Tiefe, zum anderen das schmierige Parlando eines Gauners. Derek Taylor singt den Maler höhensicher, wirkt gleichwohl angestrengt. Große, frei gestaltete Legatobögen sind seine Sache nicht. Da hat Petra Schmidt in der Titelpartie durchweg mehr zu bieten. Leuchtende Glut, ein Mezzoton zum Fürchten, schöne Stimmführung. Schade nur, dass ihre große Arie „Vissi d’arte“ so gleichförmig und introvertiert klingt. Aber das passt ja wohl zum Ansatz der Regie.

Der große, in sich gerundete Wurf ist die Gelsenkirchener „Tosca“ also nicht. Eher der, durchaus diskussionswürdige, Versuch einer unkonventionellen Annäherung. Gleichwohl gilt: Unbedingt hingehen, allein schon wegen des famosen Orchesters.

Nächste Aufführungen: 27. Dezember 2015 (15 Uhr), 2. Januar, 14. Januar, 16. Januar und 5. Februar 2016 (jeweils 19.30 Uhr).

Infos:

<http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/Tosca/>

Kleine Nixe mit großer Sehnsucht – Dvořáks Märchenoper „Rusalka“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 17. Juni 2017



Wasser ist ihr Element:
Petra Schmidt als Nixe
„Rusalka“ in der
gleichnamigen Märchenoper
von Antonin Dvorak.
(Copyright: Pedro
Malinowski/MiR)

Worte eines ewig Unbehausten komponierte Franz Schubert einst seinem „Wanderer“ in die Kehle. „Die Sonne dünkt mich hier so kalt / die Blüte welk, das Leben alt / Und was sie reden, leerer Schall / Ich bin ein Fremdling überall.“

Ähnlich sieht Elisabeth Stöppler die Titelheldin aus Antonín Dvořáks Märchenoper „Rusalka“. Die Regisseurin, viel gerühmt für ihre Britten-Deutungen am Gelsenkirchener Musiktheater, nimmt sich dort jetzt der kleinen Nixe mit der großen Sehnsucht nach der Menschenwelt an. Wie diese Welt aus der Perspektive eines Naturwesens aussieht, zeigt Stöppler in einem verstörenden, zunehmend düsteren und blutigen Bilderbogen. Rusalka sucht Glück und erfährt Leid, übt Treue und erntet Verrat, schenkt Liebe und leidet Gewalt.

Das reizende Wasserwesen hat in der Gelsenkirchener Neufassung von Beginn an keine Heimat. Rusalka begegnet uns nicht in einem See, sondern eingesperrt in einer klinisch weißen Zelle. Wasser kommt als Element nur am Rande vor. Nixenschwestern und Wassermann scheinen sich aus Tilman Knabes Essener „Rheingold“-Inszenierung verlaufen zu haben: ein aufreizendes Damentrio auf Stöckelschuhen, gejagt von einem lüsternen

Wassermann (sonor: Dong-Won Seo) in blauer Arbeitsmontur. Keusch und rein wirkt in diesem triebgesteuerten Umfeld allein Rusalka. Barfuß und in ein weites weißes Hemd gekleidet, hockt sie unbeteiligt in der Ecke und sehnt sich fort.

Mit dem Auftritt der Hexe Jezibaba (nicht ohne Schärfe: Gudrun Pelker) und des Prinzen (angenehm wenig forciert: Lars-Oliver Rühl) rückt die problematische, teils plakative Ästhetik der Produktion ins Blickfeld. Während die Hexe mit übertrieben viel Pelz und Perücke durch die Szene wallt, fallen beim Prinzen rasch die Hüllen. Die Regie übersetzt Natur und Natürlichkeit mit Nacktheit; die Zivilisation kommt mit Lippenstift und hohen Hacken daher. Diese allzu naheliegende Lösung wird mit grobem Strich durchgeführt. Die harsche Zivilisationskritik bringt diverse Seltsamkeiten hervor, zum Beispiel eine Putzkolonne in Schutzanzügen, die aussieht, als säubere sie gerade einen havarierten Reaktorblock.

Konträr zu solchen Grellheiten steht die intensive, oft berührend einfühlsame Personenführung. Der dritte Akt endet in einer wahren Farbschlacht: Alles und alle sind befleckt und verschmiert, sei es mit schwarzem Matsch oder mit Blut. Die geschundene Kreatur wiegt sich in traumatisierten Schaukel-Bewegungen. Immerhin gibt es Szenenapplaus für das eindrucksvolle Schlussbild (Bühne: Annett Hunger).

Sanfte Naturklänge, aber auch Pracht und Pomp höfischer Tänze erfüllen die Musiker der Neuen Philharmonie Westfalen mit sinfonischem Glanz. Erneut läuft das Orchester unter der Leitung von Rasmus Baumann zu Hochform auf, zieht viele farbenreiche Klang-Register, ohne sich in den Vordergrund zu spielen. Die Musiker breiten ein feines Netz von Leitmotiven aus, das die Sänger trägt: Darunter Majken Bjerno als verführerische fremde Fürstin, sowie Petra Schmidt, die in der Titelpartie einen großen Erfolg feiert. Mit feinem Gefühl fächert die Sängerin die Seelenwelt der Nixe vor uns auf. Traumverloren besingt sie den Mond, keusch und kühl und innig zugleich. Ihr Sopran kann mädchenhaft hell klingen, entwickelt

bei der Darstellung von Schmerz und Leidenschaft aber viel innere Glut. Trotz der physischen Vehemenz, mit der Petra Schmidt sich in das Spiel wirft, verliert ihre Stimme nie das Ebenmaß. Alles klingt wunderbar warm, kultiviert und geschmeidig. An dieser starken Leistung gibt es nichts zu rütteln.

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