

Märchenwelten: Das Musiktheater im Revier vereint Kurzopern von Tschaikowsky und Strawinsky zum reizvollen Doppel

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



Ein Garten wie eine Insel: Jolanthe (Heejin Kim) ist blind und lebt abgeschieden von der Welt. Doch Ritter Vaudémont naht (Khanyiso Gwenxhane. Foto: Pedro Malinowski)

Die Liebe lehrt sie sehen: Jolanthe, blinde Titelheldin von Tschaikowskys letzter Oper, gleicht einer Dornröschenfigur, die erwacht – und dadurch erwachsen wird. Von ihrem Vater streng behütet, erfährt sie erst durch einen fremden Ritter,

dass es jenseits ihres abgeschiedenen Gartens eine sichtbare Welt voller Farben und Formen gibt.

Märchenhafte Züge trägt auch Igor Strawinskys Oper „Le rossignol“ (Die Nachtigall), ein Auftragswerk nach einer Vorlage von Hans Christian Andersen. Weil beide Werke nicht abendfüllend sind, erlebt man sie selten auf der Bühne. Das Gelsenkirchener Musiktheater (MiR) bindet sie jetzt zu einem reizvollen Doppel zusammen.

Das ist eine hübsche Alternative für alle, die dem engen Repertoire von Spielplänen entkommen möchten, die allseits bekannte Evergreens immer wieder neu auflegen. „Carmen“, „Die Zauberflöte“ und „Rigoletto“ bringen eben gute Publikumszahlen, und wer oder was würde heutzutage nicht an der Quote gemessen? Dabei gäbe es so viel gute Musik zu entdecken. Der neue Doppelabend in Gelsenkirchen ist dafür ein schöner Beweis.



Jolanthe (Heejin Kim) wird von ihren Dienerinnen eingekleidet (Foto: Pedro Malinowski)

Weil beide Kurzopern eine fantasievolle, optisch ästhetische Umsetzung erfahren, verzeiht sich manche Unbeholfenheit der Regie. Zu deren Verteidigung muss auch gesagt werden, dass Tschaikowskys „Jolanthe“ nach stimmungsvollem Beginn ins Sentimentale abrutscht. Das versucht Tanyel Sahika Bakir zu verhindern, indem sie das „Erwachen“ der Titelheldin nicht in allgemeines Gotteslob münden lässt, sondern Jolanthe von ihrer Insel der Seligen holt. Ihr Gartenrondell schwimmt wie eine Seerose in einem tristen Bühnenhalbrund, in dem schwer bewaffnete Männer die Herrschaft ihres Vaters durchsetzen (Bühne: Julia Schnittger).

Ihn, den König René, erkennt sie erst nach der Heilung durch den Arzt Ibn-Hakia als Despoten. Aber das erschließt sich erst nach der Lektüre des Programmhefts. Um zu diesem Ende hinzuführen genügt es nicht, eine gesichtslose Soldateska ausgiebig mit Gewehren herumfuchteln zu lassen. Eine Duell-Konstellation zwischen dem Ritter Vaudémont, der Jolanthe liebt, und König René, der die Tochter weiter unter Kontrolle halten will, wird nicht deutlich. Stattdessen scheint plötzlich jeder auf jeden zu zielen. Das hinterlässt Fragezeichen.



Mit Waffengewalt wird
Jolanthes Welt geschützt
(Foto: Pedro Malinowski)

Alles Weitere fügt sich in der Produktion so ineinander, dass dieser Jolanthe ein angemessener Liebreiz wächst: eben nicht

süßlich, sondern lyrisch und licht. Dafür sorgen an erster Stelle das Gesangsensemble und die Neue Philharmonie Westfalen unter der Leitung von Rasmus Baumann, die Tschaikowskys Partitur mehr und mehr in Fluss bringen.

Aus dem kammermusikalischen Beginn – nur Holzbläser und Hörner gestalten das Vorspiel – entwickelt sich ein grandioses Melos, das in die Seele der Hauptfiguren hineinleuchtet. Dazu gibt es lautmalerische Effekte, wenn die Ankunft des Königs mit Hörner- und Trompetenschall zelebriert wird, wenn Bratschen und Celli das Getrappel der Pferde nachahmen oder wenn der Arzt Ibn-Hakia sein Therapiekonzept mit orientalischen Melismen ausschmückt.

Heejin Kim versteht sich darauf, ihren Sopran aus innigem, beinahe schüchternem Piano aufblühen zu lassen. Auch wenn die große Entdeckung, die Jolanthe durch den Ritter Vaudémont macht, immer höhere Wogen schlägt, behält die Sängerin diesen hellen Schimmer bei, nimmt sie uns mit auf einen Wellenritt der Emotionen. Für ekstatische Höhepunkte hat sie genug Durchschlagskraft, setzt diese aber mit eleganter Zurückhaltung ein. Khanyiso Gwenxhane zeigt sich als Ritter Vaudémont auch stimmlich glänzend gerüstet: Sein Tenor vereint Geschmeidigkeit mit hellen Farben. Dem setzt Philipp Kranjc (König René) als sein Gegenspieler einen markigen Bass entgegen. Benedict Nelson mischt als Arzt Ibn-Hakia zweifelnde Töne in seinen warmen, empathisch klingenden Bariton.

Unterstützt werden die musikalischen Leistungen durch die Kostüme von Hedi Mohr, die unaufdringlich ein Aufeinandertreffen von Islam und Christentum andeuten, und die Beleuchtung von Patrick Fuchs, die das künstliche Rondell aus dem Dunkel herausschneidet, als sei es das verlorene Paradies.



Ja wo ist sie denn? Der Hofstaat sucht nach der Nachtigall, denn sie wird vom Kaiser von China erwartet.
(Foto: Pedro Malinowski)

Deutlich bunter, ja beinahe comichaft geht es in Strawinskys „Le rossignol“ zu, in der sich die Regie von Kristina Franz sehr wirkungsvoll mit dem Puppentheater ergänzt. Das Märchen von der chinesischen Nachtigall, die in der kaiserlichen Gefangenschaft zunehmend versagt und leichtfertig durch einen Automaten ersetzt wird, deutet die Regie als Kampf zwischen Natur und Künstlichkeit, letztlich auch zwischen Leben und Tod. Auch dies erschließt sich eher im Programmheft als auf der Bühne, aber die szenische Umsetzung ist so hübsch anzusehen und Strawinskys Musik so originell, dass sich darüber hinwegsehen lässt.

Im Wesentlichen ist „Le Rossignol“ ein stimmlicher, mit Koloraturen und Spitzentönen gespickter Hochseilakt. Den meistert die belgische Sopranistin Lisa Mostin bewundernswert schwindelfrei; die Spezialisierung auf dieses Fach ist ihr anzuhören. Frei bewegt sie sich aber nicht nur stimmlich: Sie stellt auch in ihren Bewegungen ein Naturwesen dar, in einem

unscheinbaren braunen Kleid, das sich von der farbenfroh gewandeten Hofgesellschaft absetzt (Kostüme: Hedi Mohr).



Eine Schachfigur erwacht zum Leben: Gloria Iberl-Thieme, Daniel Jeroma und Maximilian Teschemacher führen eine Puppe von Jonathan Gentilhomme (Foto: Pedro Malinowski)

Der zweite große Clou dieser Inszenierung sind die Puppen von Jonathan Gentilhomme, der einer kleinen weißen Schachfigur zunächst einen kleinen Kobold entsteigen lässt, der allmählich zum Riesen wächst (und laut Programmheft den Tod darstellen soll). Gloria Iberl-Thieme, Daniel Jeroma und Maximilian Teschemacher bewegen diese Figuren so kunstvoll, dass sie ein staunenswertes Leben gewinnen.



Vokaler Höhenflug: die belgische Sopranistin Lisa Mostin als Nachtigall (Foto: Pedro Malinowski)

Im Orchestergraben gelingt es Rasmus Baumann und der Neuen Philharmonie Westfalen, der Musik über den Bruch hinweg zu helfen, der sich durch die zwischenzeitliche Uraufführung von „Le Sacre du Printemps“ im Kompositionsprozess ergab. Klingt im ersten Akt noch Impressionistisches à la Claude Debussy durch, wird es im weiteren Verlauf deutlich moderner, ragt das Werk hörbar ins 20. Jahrhundert hinein. Dass „Le Rossignol“ sich auf der Opernbühne nie so recht durchsetzen konnte, ist nicht allein der Musik wegen schade. Kurz vor Ausbruch des 1. Weltkriegs entstanden, besitzt die Fabel einen zeitlos aktuellen Kern: Mensch, Natur und Seele stehen auf der einen Seite, der kalte Mechanismus der Maschine auf der anderen.

(Karten und Termine: www.musiktheater-im-revier.de)

Pressekonferenz per Video: Programm der Neuen

Philharmonie Westfalen rankt sich um Beethoven

geschrieben von Bernd Berke | 6. März 2024



NPW-Orchesterchef Rasmus Baumann, aus seinem Home-Office der Pressekonferenz zugeschaltet. (Foto/Screenshot: Bernd Berke)

Heute habe ich die erste Video-Pressekonferenz meines doch schon recht langen Berufslebens absolviert. „In den Zeiten von Corona“ (eine bereits völlig ausgelutschte Wendung, ich weiß) ist ein solches Verfahren wohl ratsam. Der Blick in eine mögliche Zukunft des journalistischen Gewerbes ging von Unna aus. Dort wurde heute das Programm 2020/21 der [Neuen Philharmonie Westfalen \(NPW\)](#) vorgestellt, das im Kern aus neun Sinfoniekonzerten besteht. Hier ist der Link, der Einzelheiten erschließt, die wir an dieser Stelle nicht ausbreiten können.

Wie wir alle seit gestern wissen, sind Großveranstaltungen (also auch Konzerte der E-Musik) mindestens bis zum 31. August 2020 generell untersagt. Michael Makiolla, Landrat des Kreises Unna, gab sich heute dennoch zuversichtlich, dass das NPW-Programm im September 2020 beginnen kann. Makiolla betonte, Kultur sei gerade in diesen Zeiten weiterhin wichtig. Man werde alles tun, um das Orchester auch künftig zu erhalten.

Auch Chefdirigent Rasmus Baumann möchte optimistisch nach vorn blicken. Er erläuterte das Programm, das sich um Ludwig van Beethoven (1770-1827) rankt. Der weltberühmte Komponist wurde bekanntlich vor 250 Jahren geboren. Freilich will Baumann kein reines Beethoven-Programm gestalten, sondern einige seiner Schöpfungen mit jenen anderer Komponisten verknüpfen oder auch kontrastieren. Mehrere Abende werden auch gänzlich ohne Beethoven-Musik bestritten.

Keine Beethoven-Inflation also, damit auch etwas für kommenden Spielzeiten übrig bleibt; denn, so Baumann: „Beethoven spielen wir ja eigentlich immer. Seine Werke sind sozusagen eine Bibel.“

Und so kommt es, dass gleich beim 1. Sinfoniekonzert (geplant für den 9. September in der Kamener Konzertaula) beispielsweise auch die Zweite Sinfonie von Robert Schumann erklingt – unter dem sprichwörtlichen Motto des Abends, das aus Goethes Drama „Egmont“ stammt und welches da lautet: „Himmelhoch jauchzend, / Zu Tode betrübt...“ Letztere Stimmungslage fügt sich auf tieftraurige Weise zu Schumanns schizophrenem Seelenzustand jener Zeit. Das andere Hauptwerk des Abends ist just Beethovens Schauspielmusik zum „Egmont“.

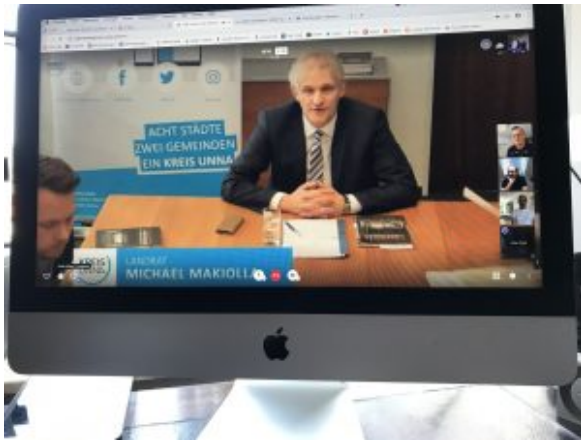
Das 2. Sinfoniekonzert umfasst u. a. Beethovens Sechste („Pastorale“), die Überschrift des Abends lautet „Landpartie“. Mit ähnlich lockenden Titeln geht es weiter. So wird man etwa beim 7. Sinfoniekonzert (Losung: „Very British“) die Ouverture zu „Roberto Devereux“ von Gaetano Donizetti hören, die mit der Tonfolge von „God save the Queen“ (britische Nationalhymne)

beginnt und sinnigerweise mit einem Werk des Briten Edward Elgar kombiniert wird. Der achte Abend ist ausschließlich Komponistinnen gewidmet, u. a. Sofia Gubaidulina und Clara Schumann. „Hörnerschall“ heißt die Devise zum Abschluss beim 9. Konzert.

Man merkt Rasmus Baumann schon die Vorfreude auf eine hoffentlich ungetrübte neue Saison an, er ist voll des Lobes fürs regionale Publikum – und für die Mitwirkenden der Konzerte, von denen einige zumindest auf dem Sprung zur Weltkarriere stünden. Wenn Baumann nicht die eine oder den anderen schon länger kennen würde, kämen sie wohl schwerlich in die westfälische Provinz, wo man programmlich meist etwas konventioneller ansetzen muss. Raritäten und gewagte Experimente stehen hier nicht im Vordergrund.

Zum Reigen der neun Sinfoniekonzerte kommen beispielsweise noch Crossover-Veranstaltungen wie „Abba Forever“ sowie Kinderkonzerte („Beethoven auf der Spur“) und Familienkonzerte („Dschungelbuch“, „Peter und der Wolf“).

Die 1996 gegründete Neue Philharmonie Westfalen spielt ihre Sinfoniekonzerte traditionell in der Kamener Konzertaula. Diesmal wird man auch einmal im Süden des Kreises Unna gastieren, in der Rohrmeisterei Schwerte. Außerdem ist ein Freiluftkonzert auf dem Marktplatz von Unna vorgesehen. Weitaus mehr noch: Der als NRW-Landesorchester fungierende Klangkörper bespielt außerdem seit vielen Jahren das Ruhrfestspielhaus in Recklinghausen und vor allem das Gelsenkirchener Musiktheater im Revier (MiR), das zwar ein Ensemble, aber kein eigenes Opernorchester hat.



Landrat Michael Makiolla bei seinem Statement.
(Foto/Screenshot: Bernd Berke)

Der Subventions-Struktur sei Dank: Durch die Corona-Krise hat das Orchester bislang nur sehr überschaubare finanzielle Einbußen erlitten. Landrat Michael Makiolla verweist allerdings darauf, dass man am Ende des Jahres noch einmal genauer Bilanz ziehen müsse.

Apropos Einnahmen: Wie Mike-Sebastian Janke, Kreisdirektor und Kulturdezernent des Kreises Unna, sagte, nimmt die Zahl der Konzertabonnenten – vornehmlich aus „demographischen Gründen“ – seit Jahren geringfügig ab, je Saison um etwa 20 Abos. Teilweise wettgemacht wird dieser Verlust durch gesteigerte Einzelverkäufe. Dem will man nun durch den erstmals möglichen Verkauf von Einzeltickets übers Internet Rechnung tragen. Auch die Abos werden flexibel gehandhabt. Neben dem Neuner-Paket kann man auch 6 oder 3 Konzerte nach Wahl buchen.

Um auf die Video-Pressekonferenz zurückzukommen: Nach kleinen technischen Hakeleien hat die Sache recht gut funktioniert, passgenaues Umschalten der Kameraperspektiven und verständliche Dialoge inbegriffen. Wenn man in den letzten Jahrzehnten viele Hundert Pressetermine auf herkömmliche Art erlebt hat, mag man bedauern, dass so etwas früher nicht möglich war. Da hat man so manchen Kilometer abgespult, den man sich (und der Umwelt) hätte ersparen können – mit

Zeitdruck, Staus und allem anderen „Komfort“. Tempi passati.

Dennoch: Schön wär's, Pressekonferenzen und Vorbesichtigungen gelegentlich auch mal wieder als physische Präsenzveranstaltungen erleben zu dürfen. Aber wem sage ich das?

Hier nochmals der Link zum gesamten Programm mit Download des Programmheftes.

Zwischen Symbolismus und Sozialkritik: Engelbert Humperdincks Opern-Rarität „Königskinder“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Werner Häußner | 6. März 2024



Angekommen im Milieu: Tobias Glagau (links, Besenbinder), Petro Ostapenko (Spielmann) und Urban Malmberg (Holzhacker). (Foto: Bettina Stöß)

Die Erlösung erblüht aus dem Buch: Als die Gänsemagd in Engelbert Humperdincks „Königskinder“ nach einem Gebet den Bann der Hexe zerreißen kann, wächst aus den aufgeschlagenen Seiten eine Wunderblume. Es ist einer der poetischsten Momente in Tobias Ribitzkis Inszenierung dieser selten gespielten Oper am [Musiktheater im Revier](#) in Gelsenkirchen.

Kathrin-Susann Brose hat für das symbolistische Kunstmärchen von Elsa Bernstein-Porges, geschrieben unter dem Pseudonym „Ernst Rosmer“, einen Raum gestaltet, der einen Preis verdient hätte – den für das bisher hässlichste Bühnenbild der Saison. Die gelbbraune Halle im Anna-Viebrock-Stil erinnert an unwirtliche Bauten der Siebziger, könnte ein Bahnhof oder auch eine Uni-Aula sein, ist mit einer breiten Treppe schräg im Hintergrund und ein paar Parkbänken möbliert.

Ein Ort ohne Menschlichkeit

Das hat sicherlich seinen Sinn, denn die Welt, in der die

Gänsemagd als leicht alternativ kostümiertes Mädchen isoliert von herumhetzenden Passanten leben muss, ist alles andere als anziehend. „Hellabrunn“, die Stadt, die sich einen Herrscher wünscht, obwohl es allen gut geht, ist ein Ort ohne Menschlichkeit, ohne Empathie, ohne Liebe. Aber im Lauf der drei Stunden verliert die Bühne ihre Kraft und wird zur Falle, die Ribitzkis Figuren einfängt und nicht mehr freigibt.



Bele Kumberger als Gänsemagd in Engelbert Humperdincks Oper „Königskinder“. (Foto: Bettina Stöß)

Die Folge sind nicht nur überflüssig wirkende Gänge – etwa, wenn die Treppe erreicht oder von einer bestimmten Seite begangen werden soll –, sondern auch eine Statik, die der Entwicklung der Personen im Weg steht. Man spürt die Absicht und wartet auf die Erfüllung, allein, die stellt sich nicht ein: Der Reifungsprozess der Gänsemagd von der kindlichen zu einer sich selbst bewussten Persönlichkeit erschließt sich fast ausschließlich über das Requisit Buch. Auch der junge Mann, der den Anstoß für die Selbstüberschreitung des Mädchens gibt, erliest sich aus den Seiten die Selbstwerdung: „Bin ich als Königssohn geboren, zum König muss ich mich selber machen.“

Dem poetischen Bild mangelt es an Tiefenschärfe

Der Mob von Hellabrunn, der die Königskinder nicht erkennt und

aus der Stadt jagt, zerfleddert das Buch und zerstreut seine Blätter. Das sind bedeutungsvolle, ausinszenierte Chiffren, die aber den unentschiedenen Regie-Zugriff auf die Personen nicht ausgleichen. Vor allem der geheimnisvolle Spielmann – mit der ambivalenten roten Feder des Teufels, der Abenteurer und der freien, fahrenden Leute am Hut – bleibt seltsam blass; die Hexe identifiziert Ribitzki mit der Wirtstochter und gibt deren sexuellen Zudringlichkeiten damit eine schärfere Dimension, profiliert sie dann aber nicht ausreichend als Kontrahentin des Spielmanns.

Auch die Hellabrunner Gesellschaft, die etwa David Bösch in [Frankfurt](#) als grimmige Parabel einer selbstgenügsamen Gesellschaft erzählt hat, kommt über die mehr oder weniger pragmatische Choraufstellung nicht hinaus. Der Kältetod auf der Parkbank in wirbelndem Schnee bleibt ein poetisch-trauriges Bild ohne Tiefenschärfe.

Rasmus Baumann spielt die musikalischen Trümpfe aus

Bleibt die Inszenierung also ein nur halb eingelöstes, sich durch manche Länge quälendes Versprechen, spielt Rasmus Baumann die Humperdinck-Trümpfe mit der Neuen Philharmonie Westfalen gewinnend aus: Da qualifizieren sich die Wagner-Anklänge von den „Meistersingern“ bis zum „Tristan“ deutlich als nach-wagnerische Entwicklungen, da zeigt sich ebenso klar, wo sich Humperdinck vom übermächtigen Vorbild losreißt.

Die detaillierte Durcharbeitung dieser Partitur, die klangliche Raffinesse und ihre großräumigen Entwicklungen lassen „Königskinder“ dem Dauerbrenner „Hänsel und Gretel“ als überlegen erscheinen. Baumann braucht zwar einige Zeit, bis das Orchester seinen handfesten, wenig subtilen Klang an die feineren Lasuren Humperdincks angepasst hat, dann aber lässt er die aufruschenden melodischen Motive ebenso frei atmend ausmusizieren wie er die innigen und melancholischen Momente des Zurücknehmens ausmodelliert. Schade um die Striche!



Bele Kumberger (Gänsemagd)
und Almuth Herbst (Hexe).
(Foto: Bettina Stöß)

Merklich forcierte Lautstärke

Martin Homrich stellt sich als Königssohn einer anspruchsvollen Zwischenfachpartie, die er allerdings ohne Reserven angehen muss. Die Folge ist dann merklich forcierte Lautstärke und wenig gestalterischer Spielraum. Am Ende bewundert man eher Mut und Standfestigkeit seines Tenors. Auch Bele Kumberger, als Gänsemagd eine berührende Erscheinung, kann nicht verhehlen, dass sie die dramatischen Aufstiege in die Höhe an ihre Grenzen führen. Wenn sie sich lyrisch-frei fühlen kann, gestaltet sie mit subtilen Farben und deutlich entspannter.

Almuth Herbst hat als Hexe satte, sarkastische, sichere Töne; als Wirtstochter kämpft sie mit der Position: Es wäre wohl doch besser, beide Partien mit einer je eigenen Sängerin zu besetzen. Petro Ostapenko, aus Nürnberg nach Gelsenkirchen gekommen, qualifiziert sich mit prachtvollem Bariton für künftige größere Partien; den Charakter des Spielmanns kann er dennoch nicht über die schwachen Konturen der Regie hinaus entschiedener profilieren.

Urban Malmberg weiß, wie er bei der opportunistischen Figur des Holzhackers den Zug ins Hartherzige verstärkt; Tobias Glagau bleibt als Besenbinder ganz sein blasser Schatten. John Lim füllt die Nebenfigur des Wirts engagiert aus. Alexander

Eberle hat den Gelsenkirchener Opernchor für den zweiten Akt sattelfest gemacht; den pauschalen Klang aus dem Hintergrund der Bühne kann er nicht parieren. Tadellos auch der von Zeljo Davutovic einstudierte Kinderchor.

Plädoyer für eine vergessene Generation

Alles in allem gehören Humperdincks „Königskinder“ nicht zu den starken Produktionen der letzten Jahre in Gelsenkirchen. Das ist bedauerlich, denn die Oper selbst hat jede Bemühung verdient. Steht sie doch als Werk deutungsoffen zwischen Symbolismus und Sozialkritik und musikalisch für eine Epoche, die sich nach oder gegen Wagner positionieren und vor dem Hintergrund der aufbrechenden Moderne um innovative Lösungen bemühen musste. Zu dieser vergessenen Generation, die im Licht einer neuen Rezeption geprüft werden müsste, gehört nicht nur der Humperdinck-Schüler Siegfried Wagner, der im nächsten Jahr seinen 150. Geburtstag feiern könnte; sondern etwa auch der langjährige Strauss-Vertraute Ludwig Thuille, ambivalente Komponisten wie Max von Schillings und Hans Pfitzner oder die französischen Vertreter des „Wagnerisme“. Ein weites Feld – und der Neugier des Generalintendanten Michael Schulz wäre es zuzutrauen, dass er uns aus dieser Fülle noch einige Trouvaillen zu entdecken gibt!

Vorstellungen am 2., 8., 14. und 26. Dezember 2018, 12. Januar, 24. Februar, 3. März 2019.

Info:

<https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/performance/2018-19/koenigskinder/>

Existenzielle Angst und Sicherheit im Glauben: Gelsenkirchen überzeugt mit Francis Poulencs „Dialogues des Carmélites“

geschrieben von Werner Häußner | 6. März 2024



Der übermächtige Schatten des Todes: Norigo Ogawa-Yatake als sterbende Priorin in „Dialogues des Carmélites“ in Gelsenkirchen.
Foto: Karl und Monika Foster

Blanche de la Force hat Angst, tief sitzende Angst. Die junge Frau trägt im Namen das Wort *Stärke*, flieht aber die Welt. Das Kloster sieht sie als Ort der Sicherheit. Aber die alte

Priorin, die sie an der Pforte empfängt, lässt keine Illusionen zu. Man könnte Francis Poulencs „Dialogues des Carmélites“ leicht für eine katholische Erbauungsoper halten, geprägt von der tiefen Gläubigkeit der Vorlage von Georges Bernanos (nach Gertrud von Le Fort's Novelle „Die letzte am Schafott“), aber das würde zu kurz greifen.

Blanche hat nicht einfach Angst vor Schreckgespenstern wie ein Kind, ihre Angst erschöpft sich auch nicht in einem psychologischen Phänomen. Sie steckt tiefer, wie ein „Frost im Herzen eines Baumes“. Eine existenzielle Angst, die Blanche zur Vertreterin des Menschen schlechthin macht. Denn wer hat es nie erlebt, das namenlose Erschrecken vor dem Nichts, vor dem Fall in einen Abgrund, in dem nur noch bewusstloses Dunkel herrscht, in dem sich jeder Sinn und jeder Verstand auflöst?

Dass die Postulantin beim Eintritt in der Karmel den Namen „Schwester Blanche von der Todesangst Christi“ wählt, hat von daher seinen Sinn: Wir denken an die Nacht am Ölberg, als die Angst Jesus blutigen Schweiß auf die Stirne getrieben hat. An den Verlassens-Schrei am Kreuz. Das Kloster ist für Blanche der Raum des Glaubens, der einzigen Kraft, die dem Menschen Sicherheit geben kann. Dass diese Gewissheit nicht absolut ist, macht der Tod der alten Priorin klar: Jahrzehnte lebte sie eine Existenz in Gebet und Gottsuche. Und nun spürt sie die entsetzliche Einsamkeit des Todes. Alle Zuversicht des Glaubens ist zerstoßen.



Ben Baur setzt auf konzentrierte,

beziehungsreiche Szenen wie die Fußwaschung, die Mère Marie (Almuth Herbst) an der alten Priorin (Norigo Ogawa-Yatake) vollzieht. Foto: Karl und Monika Foster.

Diese Szene hat Regisseur Ben Baur in seiner Inszenierung der „Dialogues des Carmélites“ am Musiktheater im Revier in [Gelsenkirchen](#) sehr konzentriert, wie einen Spot im Raum, mit äußerster Sparsamkeit der Gesten und Bewegungen, aber mit beklemmender Wirkung gestaltet. Norigo Ogawa-Yatake drückt in diesem letzten Lebensschritt der Priorin Madame de Croissy, der mit einer Fußwaschung beginnt, den dunklen Aufruhr, den schneidenden Schmerz und den Protest gegen die hinfällige Verfasstheit des Menschen mit ihrer Stimme in bewegenden Facetten aus.

In solchen Momenten sind die Personen der Oper ganz bei sich, die „Außenwelt“ ist nur in Schatten wahrnehmbar. Das Volk, die Nonnen, der Diener Thierry (Zhive Kremshovski), der im ersten Bild Blanche erschreckt – sie sind nur riesige Schemen an der Wand. Baur's Bühne ist ein geschlossener Raum. Kalkbleich graue Wände, verblichenes Rokoko, eine – geplünderte? – Bibliothek, deren leere Regale nahelegen, dass die Weisheit der Bücher längst an ihr Ende gelangt ist. In diesem Raum entzündet Blanche beziehungsweise eine Kerze.

Der Raum bleibt auch für das Kloster unverändert. Baur setzt nur wenige szenische Signale ein – Kerzen und eine Andeutung von Altar, ein Kruzifix, Stühle. Die Gespräche unter den Ordensfrauen, vor allem zwischen Blanche und der frohgemuten Constance, hält Baur frei von aller raumgreifenden Bewegung oder Gestik, reduziert auf wenige, wesentliche Signale. Dongmin Lee gibt der Sœur Constance, als deren Vorbild die heilige Therese von Lisieux gilt, einen Zug kindlichen Wissens, heiterer Beständigkeit und sanfter Selbstgewissheit.

Auf der Suche nach existenzieller Sicherheit

Bele Kumberger als Blanche liefert das fesselnde Porträt einer jungen Frau, die nach einem Ort sucht, der ihrer Existenz Sicherheit und Bedeutung gibt. Ihre lyrisch grundierte, zu müheloser Expansion fähige Stimme kann sie in der verhaltenen Kantilene so sicher führen wie im erregten Staccato, wenn sie sich mit Constances fröhlicher Unbeschwertheit auseinandersetzt. Die Worte sind meist deutlich modelliert, das Timbre kontrolliert geformt. Leuchtende Gewissheit und verschattete Ratlosigkeit gelingen im vokalen Ausdruck. Eine so klug wie intensiv durchgestaltete Figur in einer Rolle, die sich alles andere als von selbst erklärt oder gar spielt.

Auch die anderen Schwestern sind charakterstark dargestellt: Petra Schmidt singt eine Madame Lidoine mit heftigen Akzenten, Almuth Herbst hat als Mère Marie stimm schöne und expressive Momente; Silvia Oelschläger (Mère Jeanne) und Lina Hoffmann (Sœur Mathilde) geben ihren weniger prominenten Rollen dennoch Konturen.



„Ave Maria“ im drohenden Schatten des aufziehenden Revolutionsmobs. Foto: Karl und Monika Foster

Den Raum bricht erst die Revolution auf. Die Wände sind nun offen, bieten keinen Schutz mehr. Die Außenwelt nimmt konkrete Gestalt an: Nach dem warnenden Gespräch mit Blanche wird ihr Bruder (Ibrahim Yesilay) draußen erschlagen und die Leiche weggezerrt. Das Todesurteil für die Schwestern verkündet ein

blutüberströmter Scharfrichter. Für das szenisch herausfordernde Ende, den Tod der sechzehn Nonnen auf dem Schafott, findet Baur eine unspektakuläre, gleichwohl eindringliche Lösung, bei der die Kerzen als Lebenslichter eine entscheidende Rolle spielen. Baur verzichtet auch hier auf Naturalismus: Auf der schwarz verhängten Bühne leuchtet nur der Schriftzug Paris 17 juillet 1794 – das historische Datum, an dem die Nonnen des Karmels von Compiègne hingerichtet wurden.

Großer Tag für Chor und Orchester

Auch für Chor und Orchester des Musiktheaters im Revier war die Premiere ein großer Tag: Chordirektor Alexander Eberle hat die Szenen im Kloster, aber auch das bedrohliche Anrollen der revolutionären Massen mit fabelhaftem Gespür für die Raumwirkung einstudiert.

Rasmus Baumann leitet die Neue Philharmonie Westfalen in einer so packenden wie detailgenauen Wiedergabe der farbigen, tonale Grenzbereiche streifenden, zwischen zärtlicher Intimität und wuchtigem Aufschrei pendelnden Musik Poulencs, deren Qualität umso deutlicher wird, je öfter die Oper in den Spielplänen auftaucht. Das ist in den letzten Jahren erfreulich oft der Fall; in dieser Spielzeit stehen die „Dialogues des Carmélites“ noch in Aachen, Hannover – dort inszeniert Dietrich Hilsdorf und dirigiert der ehemalige Gelsenkirchener Kapellmeister Valtteri Rauhalampi – und Nordhausen im Spielplan, auch in Bologna, Caen und Paris wird die tragische Geschichte der Ordensfrauen von Compiègne gezeigt. Und das Musiktheater im Revier hat sich nach Paul Hindemiths „Mathis der Maler“ erneut der Frage nach der Rolle des Glaubens im gesellschaftlichen Kontext gewidmet und damit auf ganzer Linie überzeugt.

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

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



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 andgedeutete 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)

Wilde Träume des bürgerlichen Unterbewusstseins: Ben Baur inszeniert Mozarts Oper „Don Giovanni“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



Zerlina (Bele Kumberger) wird schwach angesichts der Avancen von Don Giovanni (Piotr Prochera). (Foto: Pedro Malinowski/MiR)

Was hat Arthur Schnitzlers „Traumnovelle“ mit der Oper „Don Giovanni“ von Wolfgang Amadeus Mozart zu tun? Im Gelsenkirchener Musiktheater derzeit eine ganze Menge. Der aus dem südhessischen Reinheim stammende Bühnen- und Kostümbildner Ben Baur, der sich zunehmend dem Regiefach zuwendet, deutet den nimmersatten Frauenhelden jetzt als finsternes Alter Ego seines Dieners Leporello, als morbide nächtliche Fantasie eines bürgerlichen Unterbewusstseins.

Viele Rezitative zwischen Don Giovanni und Leporello fallen dieser Sichtweise zum Opfer. Einige Arien schneidet Ben Baur heraus, um sie an anderer Stelle zu positionieren. Das ist durchaus machbar, ohne das Stück zu zerstören: Als Ausgangs- und Knotenpunkte der Handlung funktionieren die Arien dieser Oper eigentlich immer. Zudem hat sich Mozarts ebenso geniales wie mehrdeutiges „Dramma giocoso“ von Beginn an wenig um Opernkonventionen und Gattungsgrenzen geschert.

Das Geschehen auf der Bühne zu verstehen, dürfte freilich erhebliche Probleme bereiten, wenn im Vorfeld die Lektüre des Programmhefts unterbleibt. Schon während der Ouvertüre findet auf der Szene ein so munteres „Bäumchen wechsel Dich“-Spiel statt, dass man bald nicht mehr begreift, wer da alles wem und warum um den Hals fällt. Die komische Seite des Spiels bleibt wenig belichtet. Selbst Zerlina und Masetto, das naiv-burleske Bauernpaar, ringt um ein vertrauensvolles Leben zu zweit.



Don Giovanni (Piotr Prochera, li.) mit Zerlina (Bele Kumberger) und Masetto

(Michael Dahmen). (Foto:
Pedro Malinowski/MiR)

Die mit Totenmasken ausgestattete Statisterie soll vermitteln, dass diese Nacht mit dem Totentanz des Titelhelden endet, bevor es endlich Tag wird und der Spuk ein Ende hat. Warum aber muss Don Giovanni vor seinem Ende in das Brautkleid der Donna Elvira steigen? Ein seltsames Totenhemd für einen Super-Macho.

Baurs Lesart, wiewohl weit hergeholt, entfaltet gleichwohl Reize für den, der sich auf sie einlässt. Als magische Traumgestalt oder Ausgeburt einer überhitzten Fantasie lässt sich die mythische Titelgestalt, an deren rätselhafter Anziehungskraft sich Dichter, Denker und Philosophen abgearbeitet haben, vielleicht noch am ehesten begreifen. Elegant sind die Bühnenbilder, für die ebenfalls Ben Baur verantwortlich zeichnet.

Alles beginnt in einem mit Stuckaturen verzierten Salon mit eingezogenem Theatervorhang. Wenn diese Kulisse schließlich komplett Richtung Schnürboden gezogen wird, bleibt ein feierliches, von Kerzenleuchtern und Blumengestecken geschmücktes Spielfeld der Liebe und des Todes.

Das quirlige Ensemble des Musiktheaters (MiR) eilt dem Orchester zuweilen bedenklich davon, aber die teils erheblichen Unstimmigkeiten zwischen Graben und Bühne mögen auch dem Premierenfieber geschuldet sein. Piotr Prochera, von Statur und Stimmvolumen nicht der Größte, meistert die Titelpartie auf intelligente Weise. Er gibt „seinem“ Don Giovanni strizzihaften Charme und samtige Eleganz, die er bei passender Gelegenheit ins Forcierte und Brutale umschlagen lässt. Stimmlich überzeugend zeichnet er das Porträt eines Edelmanns mit sadistischen Zügen.

Der schwedische Bariton Urban Malmberg muss als Leporello eine Bass-Partie bewältigen, weshalb er sich im tiefen Register

dementsprechend müht. Gleichwohl findet er passend gallige Töne für einen Diener, der seinen Herrn satt hat bis zum Überdruß.



Nacht und Kerzenschein: In Ben Baur's Lesart von „Don Giovanni“ ringen die Figuren um das Leben zu zweit. (Foto: Pedro Malinowski/MiR)

Wunderbar besetzt sind die beiden Sopran-Partien: Alfia Kamalova bringt als Donna Anna lyrischen Schmelz und edle Dramatik zum leuchten, und Bele Kumberger ist eine Zerlina, die herrlich zwischen mädchenhafter Scheu und gewitzter Koketterie schwankt. Petra Schmidt gibt der Donna Elvira gehörigen Rache-Furor, in den sich zuweilen auch spitze oder verhärmte Töne mischen.

Die Partie des Masetto scheint Michael Dahmen perfekt zu liegen: Bei ihm verschmelzen stimmliche und schauspielerische Darstellung zu genau der Einheit, die Mozarts Figuren so ungeheuer lebendig macht. Dong-Won Seo gibt dem Komtur nachtschwarz drohende Wucht. Ibrahim Yesilay entwickelt als Don Ottavio tenoralen Schmelz, hat bei der Premiere aber das Pech, einmal fast komplett den Anschluss zum Orchester zu verlieren.

Die metaphysische Wucht des d-Moll, die im „Don Giovanni“ den Einbruch einer rächenden Instanz aus dem Jenseits markiert,

will sich im Orchestergraben zunächst nicht recht einstellen. Die Neue Philharmonie Westfalen braucht eine ganze Weile Anlauf, bis sie sich in den rechten Esprit für Mozarts ebenso transparente wie anspruchsvolle Partitur hinein spielt. Nach der „Zauberflöte“ im Jahr 2009 hatte sich Chefdirigent Rasmus Baumann eben eher auf Riesenrösser des Repertoires konzentrierte – man denke nur an „Lady Macbeth von Mzensk“, „Die Frau ohne Schatten“ oder „Tristan und Isolde“. Der Offenbarungseid, dem Mozarts Werke für Sänger und Musiker gleich kommen, fällt in Gelsenkirchen vielleicht nicht immer brillant, aber doch vielversprechend aus.

(Folgetermine im Mai, Juni und Juli 2017. Informationen: <https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/performance/2016-17/don-giovanni/>)

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

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



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 wähnen 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 dünnen 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 Wagneropern 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/>

Operetten-Passagen (3): Emmerich Kálmáns „Die Herzogin von Chicago“ am Theater Koblenz

geschrieben von Werner Häußner | 6. März 2024



Glamour im Halbdunkel: Szene aus der Koblenzer Inszenierung der „Herzogin von Chicago“ im Bühnenbild von Michiel Dijkema und mit Kostümen von Alexandra Pitz. (Foto: Matthias Baus)

Vielleicht passen Operetten wie „Die Herzogin von Chicago“ besser in unsere Zeit als sentimentale Liebesgeschichten mit Friede, Freude, Happy End.

Operetten also, bei denen die Liebe ständig in der Gefahr schwebt, pragmatisch als Strategie für andere Zwecke eingespannt zu werden. Bei denen der Konflikt nicht glücklich verpufft und die romantische Beziehung bestätigt ist. Sondern Stücke, die entlarven, wie gefährdet, wie brüchig, ja wie unmöglich die große Liebe, die unbedingte Leidenschaft seit jeher sind. So wie eben Emmerich Kálmáns Operette von 1928,

die auf dem Vulkan der entfesselten „goldenen“ Zeit tanzt und in der die Liebe von den aufsteigenden Dünsten einer ökonomisch grundierten Rationalität erstickt würde – wenn ... ja, wenn es nicht die süße Illusion, die willkommene Unwahrscheinlichkeit, die Macht der Erwartung gäbe.

In der „Herzogin von Chicago“ repariert der Film – der Inbegriff der Fiktion in dieser Zeit –, was in der bitteren Realität wohl kaum zu retten wäre: Eigentlich ist die Romanze zwischen dem alteuropäischen Thronfolger in einem bankrotten Kleinstaats und der dollarschweren Erbin eines modernen Wirtschaftsimperiums aus der florierenden Neuen Welt an der Sollbruchstelle, dem Finale des zweiten Aktes, an ihrem schnöden Ende. Der Mann von Adel will herausgefunden haben, dass er lediglich das Objekt einer zynisch-infantilen Wette des verwöhnten Girls mit seinen Freundinnen ist: Gekauft werden sollte in Europa, was dort am schwersten für Geld zu haben ist.



Das königlich sylvarische Schloss ist bereits gekauft und amerikanisiert – der Prinz soll folgen. Marcel Hoffmann (Finanzminister Graf Bojatzowitsch), Emily Newton (Mary) und Christof Maria Kaiser (Charlie Fox junior). (Foto: Matthias Baus)

In einer American Bar – damals wohl der Ort, an dem das unwirkliche Leben am heißesten pulsierte – geben sich die beiden einen kühlen Abschied. Das letzte Wort könnte gesprochen und ein tragisches Ende á la Franz Lehár besiegelt sein – da kommt der Film, der Traum auf Zelluloid, zum Zuge: Weil die „Herzogin von Chicago“ ein toller Stoff sei, brauche die „Geschichte nach dem Leben“ ein Happy End, um einen erfolgreichen Film abzugeben, verkündet Studio-Generaldirektor Charlie Fox junior: Das Leben gleitet in die Illusion, die Realität in die Fiktion, die Tatsachen in die Erwartung. Ob am Ende ein Film-Finale zu sehen ist oder eine Episode zweier Menschen, die sich verfehlt haben, zu Ende geht – wen interessiert's? Hauptsache, der Film passt.

Walzerseligkeit vs. Charleston

Kálmán und seine geschickten Librettisten Julius Brammer und Alfred Grünwald haben mit diesem Kniff ein wenig an das Spiel mit Illusionen angeknüpft, das sie schon für ihre Erfolgsoperette „Die Bajadere“ ein paar Jahre vorher (1921) erfunden haben. In der „Herzogin von Chicago“ prallen zwei Welten aufeinander, repräsentiert durch Tanzmusik. Hier das walzerselige Wienerlied und der ungarische Csárdás, dort die neuen Modetänze, der Slowfox und der amerikanische Charleston. Die unterschiedlichen Kulturen manifestieren sich in Rhythmen und musikalischer Farbe. Orchester und „Jazz“-Band auf der Bühne, schwärmende Streicher und schmeichelnde Saxophone.

Kálmán versöhnt die musikalischen Sphären nicht. Aber er transzendiert sie: Wenn die kesse Amerikanerin ihre oberflächliche Vergnügungslaune hinter sich lässt, wenn der europäische Adlige seine verstockten Vorbehalte vergisst, versetzt die Musik die beiden in ein Fantasie-Land jenseits ihrer Lebenskulturen: „Komm in mein kleines Liebesboot, du Rose der Prärie“ singt Prinz Sandor Boris in exotisch-pentatonischem Touch sich und seine Geliebte hinein in ein fernes, untergegangenes indianisches Amerika. Dort, jenseits ihrer Kulturen, wo das „Ursprüngliche“ gegenwärtig ist, dort

können sie ihre Liebe unbeschwert leben, sich „küssen bis zum Morgenrot“.

Die Figuren beim Wort genommen

Eine überraschende Lösung jenseits aller Operettenklischees – und Michiel Dijkema arbeitet in seiner Inszenierung am [Theater Koblenz](#) heraus, wie weltenthoben dieser Traum-Raum der Liebe ist: rotes Licht, Ethno-Anklänge, eine Sphäre fernab vom Glamour des mondänen „Grill americain“ und der marmornen Kühle des fürstlichen Adelssitzes.

Die Genauigkeit, mit der der niederländische Regisseur auf die szenischen Abläufe und die Entwicklung seiner Figuren schaut, bekommt der Operette ausgezeichnet. Dijkema – in NRW mit einer „Salome“ in Wuppertal und durch die Uraufführung von „Nahod Simon“ von Isiora Žebeljan (2015) in Gelsenkirchen aufgefallen – hält sich von der erzwungen lustigen antiquierten Operetten-Seligkeit ebenso fern wie vom bemühtem Überbau beflissener Operetten-Retter; er nimmt die Menschen im Stück einfach beim Wort und setzt ihre Intentionen und Gefühle – auch die unausgesprochenen – in treffende Körpersprache um.

Das macht die abnehmende Drehzahl, mit der die energische Milliardärstochter Mary durch ihr Leben wirbelt, ebenso glaubwürdig wie das aristokratisch resignierte Beharrungsvermögen des Erbprinzen aus dem Operettenstaat Sylvarien. Mit Emily Newton, derzeit auch in Dortmund in der „[Blume von Hawaii](#)“, und Mark Adler hat das Koblenzer Theater zwei prägnante Darsteller, die sich manchmal stimmlich allerdings zu sehr im Aplomb der Oper verirren.

Gelsenkirchens GMD am Pult

Bei Haruna Yamazaki und Peter Koppelman als Buffopaar musste man diese Sorge nicht haben: Die Prinzessin Rosemarie aus einem ebenfalls finanzknappen Nachbarstaat und der amerikanische Tausendsassa im Dienste der verwöhnten US-Lady finden in schönster Buffo-Manier tanzend und trällernd

zusammen. Das Ensemble engagiert sich in den zahlreichen kleineren Rollen mit Hingabe; auch der Koblenzer Chor, einstudiert von Ulrich Zippelius, und die Choreografien von Steffen Fuchs tragen ihren Teil zum Gelingen dieses erfreulich lockeren, dennoch präzise gestalteten Operettenabends bei.

In besten Händen ist Kálmáns opulente Musik bei Rasmus Baumann. Der Gelsenkirchener GMD begibt sich – wie in seinem Stammhaus mit der „Lustigen Witwe“ – vorurteilsfrei in die anspruchsvollen „Niederungen“ des Genres, schenkt den pfiffigen Rhythmen und den Ausdruckskontrasten zwischen der groß besetzten Jazz-Combo auf der Bühne und dem luxuriös besetzten Orchester im Graben volle Aufmerksamkeit.

Die Rheinische Staatsphilharmonie bringt die Schlager aus Kálmáns unerschöpflichem melodischem Erfindungsgeist manchmal etwas grob und lautstark zu Gehör, aber die rhythmische Flexibilität, die Balance der Farben, der drängende Schwung und der variable Klang hinterlassen einen rundum überzeugenden Eindruck.

Es zeigt sich immer wieder: Theater in der Größe von Koblenz tragen, wenn sie nicht die vermeintlich sichere Nummer des Gängigen ziehen oder von ökonomischen Zwängen erdrosselt werden, eine unverzichtbare Farbe zur deutschen Theaterlandschaft bei. Diese „Herzogin von Chicago“ wird das Publikum an Rhein, Mosel und Lahn prächtig unterhalten und darf für Operettenfreunde von außerhalb bedenkenlos als Reiseziel am Karnevals-Wochenende empfohlen werden.

**Die nächsten Vorstellungen: 22., 24., 26. und 27. Februar.
Karten online oder telefonisch unter (0261) 129 28 40.**

Info: www.theater-koblenz.de

Hymnische Hundertschaften: Die Neue Philharmonie Westfalen feiert ihr Jubiläum

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



Rasmus Baumann,
Generalmusikdirektor
der Neuen
Philharmonie
Westfalen (Foto:
Pedro
Malinowski/MiR)

Ist dies nun Größenwahn? Ein musikalischer Exzess? Ein monumentales Spätwerk oder eine „metaphysische Riesenschwarte“, wie Theodor W. Adorno meinte? Ein Universum in Tönen oder eine „missglückte Wiederbelebung des Kultischen“, um noch einmal Adorno zu zitieren? Wie immer man zu Gustav Mahlers 8. Sinfonie stehen mag, leicht zu fassen ist sie beim besten Willen nicht.

Da sind zum einen die schieren Dimensionen des Riesen-Werks, das bei seiner Uraufführung am 12. September 1910 in München

mehr als 1000 Sänger und Musiker vereinte: verteilt auf diverse Chöre, ein üppig besetztes Orchester, ein Fernorchester und acht Gesangssolisten. Zum anderen kostet es erhebliche Mühen, den utopischen Gehalt der Texte zu durchdringen. Mahler vertonte einen mittelalterlichen lateinischen Pfingst-Hymnus und die Schluss-Szene aus Goethes „Faust II“. Wiewohl seine Musik die zwei unterschiedlichen Teile miteinander verzahnt, hebt die Tonsprache sich von allen anderen Mahler-Sinfonien ab. Sie ist ein sperriger Solitär, diese 8. Sinfonie, die ein findiger Marketing-Experte im Jahr 1910 flugs als „Sinfonie der Tausend“ bewarb.

Um mit einem Ausrufezeichen in ihre Jubiläumsspielzeit zu starten, entwickelten Dirigent Rasmus Baumann und die Neue Philharmonie Westfalen jetzt den Ehrgeiz, das kolossale Werk aus eigener Kraft zu stemmen. Das Landesorchester besitzt die dafür nötige Größe. Was vor 20 Jahren aus der Fusion der Orchester von Gelsenkirchen und Recklinghausen entstand, ist heute ein Klangkörper von etwa 130 Musikerinnen und Musikern, die rund 300 Auftritte im Jahr absolvieren.

Minister, Regierungspräsident, Landräte, Bürgermeister und zahlreiche Freunde und Förderer kamen ins Ruhrfestspielhaus Recklinghausen, um das Ereignis zu feiern. Recklinghausens Bürgermeister Christoph Tesche sprach in seinem Grußwort die finanzielle Unsicherheit an, die das Orchester in den vergangenen Jahren seiner komplizierten Trägerstruktur wegen ertragen musste. Er erinnerte daran, dass es die Bürger selbst waren, die in schwierigen Zeiten den Erhalt des Orchesters gefordert hatten. Bis zum Jahr 2021 sei dessen Existenz zwar gesichert, aber er hoffe, dass es auch darüber hinaus eine Lösung geben werde. Rainer Nörenberg vom Orchestervorstand erwähnte den ehemaligen Generalmusikdirektor Johannes Wildner als wichtigen Motor für das Gelingen der Fusion, die weit glückreicher verlief als die bereits nach fünf Jahren gescheiterte Vermählung der Opernhäuser von Gelsenkirchen und Wuppertal zum „Schillertheater NRW“.



Die Neue Philharmonie Westfalen ist mit rund 130 Musikerinnen und Musikern eines der größten Orchester der Region (Foto: Pedro Malinowski/MiR)

Wer danach gespannt Mahlers ekstatische Anrufung des Schöpfer-Geists erwartete, sah sich zunächst vor allem mit einer schwierigen akustischen Situation konfrontiert. Wohl war die Bühne des Ruhrfestspielhauses so weit wie möglich nach hinten geöffnet worden, um den immerhin mehr als 400 Mitwirkenden Raum zu geben. Dass der Recklinghäuser Rahmen dem Riesenwerk nicht genügen konnte, war dennoch keine Überraschung. Wo die Hymne auf den „Creator spiritus“ sonst über den Hörer hinweg braust wie ein Orkan, kam – zumindest auf dem Rang – eine wenig strukturierte Klangmasse an.

Weit mehr zahlten sich die Mühen aller Beteiligten im zweiten Teil aus. Von der schier hypnotischen Wirkung der mystischen Anachoreten-Musik ausgehend, entfalteten Chöre, Solisten und Orchester unter der Leitung von Rasmus Baumann ein himmlisches Panorama, das in Engels- und Erlösungsmusik gipfelte. Acht Gesangssolisten verkörperten christlich-faustische Figuren, unter anderem die „Mater gloriosa“, die von den Klängen von Celesta und Harfe umrauscht entschweben konnte.

Gänsehaut-Momente waren durch starke Chorleistungen garantiert: Zu nennen sind hier der Opernchor des Musiktheaters im Revier (Einstudierung: Alexander Eberle), der

Chor der Universität Duisburg-Essen und der Konzertchor Unna (Einstudierung Hermann Kruse), der Projektchor „Sinfonie der Tausend“ (Einstudierung: Christian Jeub), der Knabenchor Gütersloh und die Jugendkantorei Gütersloh (Einstudierung: Sigmund Bothmann). Mit dem Erreichen des Chorus Mysticus wurde das Unzulängliche – um Goethes Schlussvers zu zitieren – am Ende doch Ereignis.

(Informationen zu weiteren Konzerten der Neuen Philharmonie Westfalen:

<http://www.neue-philharmonie-westfalen.de/konzerte.html>)

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

geschrieben von Werner Häußner | 6. März 2024



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 gesessen 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 Malinowski

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 Stöplers 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 Brittens, „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.

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

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



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 Baranowski 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

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/>)

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

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



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, freigestaltete 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/>

**Die Neue Philharmonie
Westfalen auf den Spuren der
Farbenpracht ungarischer**

Musik

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



Rasmus Baumann und die Neue Philharmonie Westfalen.
Foto: Pedro Malinowski/NPW

Der stilisierte Notenschlüssel, gleich einer eilig dahingeworfenen Kritzelei, ist so etwas wie ein Markenzeichen der [Neuen Philharmonie Westfalen](#) (NPW). Symbolisch steht er vor allem für Dynamik.

Das dürfte ganz im Sinne von Rasmus Baumann sein, Chefdirigent des Orchesters. Denn sein Stil auf dem Podium ist von viel Elan geprägt. Mag ihm auch das große Charisma fehlen, versteht er es doch, Freude an der Musik zu vermitteln. Darüberhinaus aber scheint das gemeinsame Spiel eine Frage von Genauigkeit, Strukturbewusstsein, mithin von gehöriger Konzentration zu sein.

Neun Sinfoniekonzerte bestreitet das Orchester in dieser Spielzeit, sieben davon dirigiert Baumann selbst. Diese Präsenz, diese Kontinuität ist von eminenter Bedeutung. Gilt es doch, einen Klangkörper zu formen, dessen Qualität sich mit anderen Formationen der Region messen kann. Die NPW scheint dabei auf einem guten Weg. Manche Entwicklung ist überaus achtbar.

Das zu erleben, hat nun das 6. Sinfoniekonzert alle Gelegenheit geboten. Das Programm mit Musik ungarischer

Komponisten ist nämlich bestens dazu geeignet, in Klängen zu schwelgen, solistisch zu glänzen, oder rhythmische Kraft zu entwickeln. Wie etwa in Zoltán Kodálys „Tänze aus Galánta“. Hier paaren sich Schwermut und ungebremste Lebensfreude. Hier besticht das homogene, süffig-leidenschaftliche Spiel der Streicher ebenso wie das melancholische Klarinettensolo. Dank Baumanns exakten Dirigats gelingen die Tempowechsel, spielt das Orchester rhythmisch überwiegend à point.



Ein Mann mit Herz
für Partituren:
Rasmus Baumann,
Dirigent. Foto: NPW

Problematisch aber bleibt, dass Dirigent und Orchester offenbar viel in Struktur denken, in klarer Gliederung, und so holzschnittartiges Musizieren nicht immer vermeiden können.

Die Präsenz mancher Instrumente geht zudem einher mit der Blässe anderer. Evident wird dies in Béla Bartóks „Konzert für Orchester“. Denn hier wird, in Anlehnung an das barocke „Concerto grosso“-Prinzip, das Zusammenspiel verschiedener Instrumente oder Instrumentengruppen zwar plastisch herausgeschält, doch die Fallhöhe des Werks an sich, die große Idee, bleiben unterbelichtet.

Baumann lässt kontrolliert musizieren, zu Lasten interpretatorischer Spontaneität. Der grell parodistische Einwurf im „Intermezzo interrotto“ etwa wirkt allzu handzahn. Die düstere „Blaubart“-Atmosphäre des 3. Satzes aber, das unheimliche Flirren, die sich steigernde Emphase illustrieren gehörige Dramatik. Bartók, mit allem Herzblut ein Ungar, krank und unglücklich im amerikanischen Exil, spiegelt mit diesem Konzert eben auch seine Seele. Dies allerdings vermittelt die Neue Philharmonie Westfalen nur bedingt.

Besser aufgestellt ist das Orchester indes, wenn es um die Deutung von Franz Liszts 2. Klavierkonzert geht. Glanz und Heroik bestimmen das Klangbild. Nur schade, dass Solist Bernd Glemser ein wenig angestrengt wirkt, um den hochvirtuosen Klavierpart zu meistern. Auch was das Spiel mit Farben angeht, hat das Orchester mehr zu bieten denn der Solist. Glemser spielt souverän, aber etwas statisch – und im übrigen sehr auf den Dirigenten fixiert. So bleibt alles im Gleichgewicht, und der Liszt'sche Brocken wird zur schwer verdaulichen Angelegenheit. Es ist aber, das sei hier kühn behauptet, ohnehin nicht das beste Stück des Komponisten.

**Neuer Chefdirigent, viel
Elan: Rasmus Baumann leitet
die Neue Philharmonie**

Westfalen

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



Guter Einstand: Rasmus Baumann und die Neue Philharmonie Westfalen.
Foto: Pedro Malinowski/NPW

Die Neue Philharmonie Westfalen (NPW) ist ein außergewöhnliches Orchester. Das manifestiert sich schon in seiner Stärke: Mehr als 120 Köpfe zählt der Klangkörper, eine derart große Besetzung findet sich sonst kaum in der Republik. Doch wer nun glaubt, dies sei Ergebnis einer üppigen Finanzausstattung, befindet sich auf der falschen Fährte.

Die NPW ist vielmehr aus einer Fusion erwachsen, aus der Zusammenlegung des Westfälischen Sinfonieorchesters Recklinghausen und des Philharmonischen Orchesters Gelsenkirchen. Ursache war schon damals, 1996, dass beide Städte Probleme mit der Finanzierung hatten.

Mit der Fusion bekam die NPW, mit Sitz in Recklinghausen, zugleich einen neuen Status, den eines Landesorchesters. Damit wuchsen die Aufgaben, zugleich aber wurde die Finanzierung auf mehrere Schultern verteilt. Geld kommt vom Land NRW, vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe, von den Städten Recklinghausen und Gelsenkirchen, zudem vom Kreis Unna. Dafür müssen die Musiker in Städten der Region auftreten, die kein eigenes Orchester haben, garantieren den Opernbetrieb im Musiktheater im Revier (MiR), geben dort, in Gelsenkirchen,

neun Symphoniekonzerte, die auch in Recklinghausen und Kamen zu hören sind. Spezielle Programme für Kinder und Jugendliche kommen hinzu.

Ein Berg von Verpflichtungen also, der nur bewältigt wird, weil sich das Orchester, kraft seiner Stärke, aufteilen kann, um vor Ort präsent zu sein und gleichzeitig in einer anderen Stadt zu gastieren. Doch so schön das alles klingt, so groß ist nun wieder die Not. Vier Jahre haben die Musiker auf Gehaltserhöhungen verzichtet. Jetzt aber steht für 2014 eine tarifliche Anpassung in Höhe von 1,5 Millionen Euro an. Und alle Träger tun sich schwer, die Summe aufzubringen. Krisengespräche sind angesagt, ein bereits vielbeschworener „Runder Tisch“ soll bald Realität werden.



Partituren sind für Rasmus Baumann „mein wichtigster Reichtum“. Foto: NPW

Doch trotz aller Probleme wurden neue Zeichen gesetzt. Und im Zentrum steht Rasmus Baumann, vor kurzem als Chef der NPW benannt, ausgestattet mit einem Fünf-Jahres-Vertrag, in Nachfolge des zuletzt eher glücklosen Heiko Mathias Förster. Der neue Mann am Pult ist für das Orchester kein Unbekannter:

Am MiR hat Baumann als Generalmusikdirektor die Qualität des Klangkörpers erheblich steigern können. Manche Opernpremiere wurde zur musikalischen Sternstunde.

Dennoch ist es etwas anderes, im Orchestergraben zu dirigieren, als vor 120 Musikern auf dem Podium zu stehen. Denn die NPW in ihrer Gesamtheit hatte zumindest unter Förster nicht gerade Glanzvolles zu bieten. Technische Unzulänglichkeiten bestimmten das Hörbild, ein wenig transparenter Klang. Und manchem war eine gewisse Spielunlust durchaus anzusehen. Hier gegenzusteuern wird die große Aufgabe Baumanns sein. Der neue Chef ist gefragt als Motivator, als akribisch probender, zugleich charismatischer Leiter. Denn klar dürfte sein: Nur ein Qualitätsschub, verbunden mit einem attraktiven Programm, lockt mehr Besucher, bringt also mehr Einnahmen. Je mehr sich also das Orchester in der Region verwurzelt, desto weniger können sich die Träger aus ihrer Verantwortung stehlen.

Den Auftakt dazu haben die Neue Philharmonie Westfalen und Rasmus Baumann nun mit dem 1. Sinfoniekonzert intoniert. Wie es sich für einen ordentlichen Beginn gehört, mit der „Festlichen Ouvertüre“ von Schostakowitsch, gefolgt von einem „Schlager“ des Virtuosenrepertoires (Tzimon Barto spielt Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert), schließlich Rachmaninows so mitreißende wie ergreifende 2. Sinfonie. Und am Ende ist klar: Es darf wieder genau hingehört werden, wenn sich die NPW der Musik hingibt.

Das ist einem Dirigenten geschuldet, der in höchster Konzentration am Pult wirkt, der zudem sehr körperlich agiert. Dann scheint er jede musikalische Phrase zu durchleben, sein Schwung überträgt sich aufs Orchester. Entsprechend klingt Schostakowitschs Ouvertüre als hellblitzendes Jubelstück, klar geformt, nur in seiner treibenden Rhythmik noch ein wenig hakelig. Ein klangsattes Entrée, das Lust auf mehr macht.



Berühmter Solist
des 1.
Simfoniekonzerts:
der Pianist Tzimon
Barto. Foto:
Malcolm Yawn

Wenn indes Tzimon Barto anhebt, die ersten Tschaikowsky-Akkorde ins Klavier zu stanzen, dann aber plötzlich ins wachsweiße Samtpföteln übergeht, wenn er binnen Sekunden Ausdruck, Dynamik und Tempi wechselt, ist für das Orchester vor allem eines angesagt: Kampf. Dieses Stück muss offenkundig, mit diesem überaus eigenwilligen Solisten am Flügel, geradezu neu erarbeitet werden. Was nicht ohne Folgen bleibt. Hörner und Holzbläser können bei der Tongebung manche Unsicherheit nicht verbergen, im feurigen Finalsatz, wenn Barto das Tempo nach Gutdünken anzieht, hechelt der Rest irgendwie hinterher.

Andererseits erstaunt die Homogenität, Sensibilität und Glut der Streicher, sowie deren Fähigkeit, Spannung aufzubauen. Dass indes manche Steigerung in Richtung großorchestralsen Wucht im Beliebigen versandet, ist ein Makel. Barto indes zelebriert und sinniert unbekümmert vor sich hin, um im nächsten Moment pianistisch aus der Haut zu fahren. Er macht das technisch souverän, allein der Sinn, er will sich nicht erschließen.

Wie schön, dass dann die Interpretation der Rachmaninow-Sinfonie viel mehr von dem Potential zu erkennen gibt, das in diesem Orchester schlummert. Plötzlich werden Höhepunkte organisch angestrebt, scheuen die Streicher nicht den satten Breitwandsound, geschickt dem Kitschverdacht ausweichend. Im 2. Satz kommen die Musiker rhythmisch deutlich besser auf den Punkt. Der Eindruck festigt sich, dass Aufbruchstimmung herrscht, zudem größere Aufmerksamkeit. Die Hörner gewinnen an gestalterischer Kraft, das Klarinettensolo im Adagio ist von langem Atem geprägt und klingt wunderbar sehnsüchtig.

Dieses Konzert ist ein Versprechen für eine spannende Saison, für Einsatz und Spielfreude. Zugleich mag es als flammendes Plädoyer gesehen werden, die Neue Philharmonie Westfalen nicht hängen zu lassen.

Starke Gemeinschaftsleistung: Leonard Bernsteins „On the Town“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



Die forsche Taxifahrerin
Hildy (Judith Jakob)

kutschiert Chip (Michael Dahmen) durch New York
(Foto: Thilo Beu/MiR)

Den Erfolg seines Musicals „West Side Story“ hat Leonard Bernstein in späteren Jahren oft erdrückend gefunden. Er, der gerne als Komponist ernsthafter Werke anerkannt werden wollte, der neben drei Sinfonien noch die „Chichester Psalms“, Lieder, Klavier- und Kammermusik schuf, fühlte sich immer wieder auf seine drei populärsten Werke reduziert.

Zu ihnen zählt neben der „West Side Story“ und „Candide“ sein bereits 1944 uraufgeführter Musical-Erstling „On the Town“: ein vor Optimismus sprühender Geniestreich eines 26-Jährigen, der in der Verfilmung mit Gene Kelly, Frank Sinatra und Jules Munshin weltberühmt wurde. Drei Matrosen auf Landgang in New York haben in dieser turbulenten Seemannskomödie nur 24 Stunden Zeit, um die Stadt und die große Liebe zu erobern.

Einem lang gehegten Wunsch seines Chefdirigenten Rasmus Baumann folgend, hat das Musiktheater im Revier jetzt alle Kräfte gebündelt, um „On the Town“ zu einem lebensprallen Streifzug durch das New York der 40er Jahre zu gestalten. Gelsenkirchens Hausregisseur Carsten Kirchmeier, neben Kinderopern hier schon für drei Musicalproduktionen verantwortlich, arbeitete dabei Seite an Seite mit Ballettchefin Bridget Breiner, deren Compagnie den Schwung von Bernsteins Musik lustvoll aufgreift und umsetzt.

Die Jagd nach dem Glück spielt sich zwischen monumentalen Überseekoffern ab, die eng gruppiert die Straßenschluchten von Manhattan heraufbeschwören, zuweilen aber auch überraschende Inhalte freigeben. Auf diese sicherlich kostengünstige, aber wirkungsvolle Bühne von Jürgen Kirner zaubert die Kostümabteilung US-amerikanischen Charme, der Nostalgie und Glamour zitiert, das Grelle aber wohltuend meidet (Renée Listerdal). So kommt eine unterhaltsame Typenparade zustande, die das facettenreiche Bild einer vibrierenden Metropole

zeichnet.



Umschwärmt: Die „Miss U-Bahn“ Ivy Smith (Julia Schukowski. Foto: Thilo Beu/MiR)“

Die Premiere gerät vor allem deshalb zum Erfolg, weil Statisten, Chöre, Sänger, Tänzer und Musiker überzeugend an einem Strang ziehen. Dies hilft der Produktion vor der Pause über manch zähflüssigen Dialog hinweg.

Für die starke Gemeinschaftsleistung seien ein paar Namen exemplarisch herausgehoben: Die Matrosen Gabey (Piotr Prochera), Chip (Michael Dahmen) und Ozzie (E. Mark Murphy), die vor jugendlicher Unternehmungslust schier aus ihren Uniformen platzen, die blonde Ivy Smith (Julia Schukowski), die für ihre Gesangsübungen sogar in den Kopfstand geht, die skurrile Anthropologin Claire (Dorin Rahardja mit sicheren Spitzentönen) und die forsche Taxifahrerin Hildy, von Judith Jakob mit quirligem Temperament und auftrumpfender Stimme verkörpert. Die staunenswerte Athletik des Tänzers Joseph Bunn, manch stimmungsvoller Pas de deux und viele liebevoll gezeichnete Nebenfiguren füllen das Porträt der Großstadt mit Farben.

Abermals spielt sich im Orchestergraben unter der Leitung von Rasmus Baumann ein kleines Wunder ab. Vom Beat des Schlagzeugs unterstützt, zelebriert die Neue Philharmonie Westfalen einen

Big Band Sound, der sich bis zur Zarathustra-Apotheose steigern kann und doch nie knallig klingt. Noch in den vertracktesten Rhythmuswechseln geht das Orchester geschmeidig mit.

Wirklich aufhorchen lassen die vielen feinen Nuancen, die unter dem Pomp an die Oberfläche steigen. Da gibt es jüdische Anklänge, Orientalismen, Blues-Eintrübungen und feurige Latin-Rhythmen, dass man sich die Ohren reiben möchte. Die Neue Philharmonie Westfalen zeigt uns Leonard Bernstein als musikalisches Chamäleon, das viele Stile adaptieren kann, ohne seinen spezifischen Sound zu verlieren. Inwieweit eine strikte Unterteilung in U- und E-Musik da noch sinnvoll wäre, müssen sich selbst hart gesottene Klassikfreunde fragen.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Informationen und

Termine: <http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Oper/0nTheTown/>)

Geschundenes Teufelsweib: Schostakowitschs „Lady Macbeth“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



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 Ismailowa 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)*

Unter dem Brennglas: „Don Carlos“ am Musiktheater Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



Frankreichs weiße Lilie: Elisabeth (Petra Schmidt) wird bald nach ihrer Ankunft im Escorial in ein steifes schwarzes Kleid gezwängt (Foto: Pedro Malinowski/MiR)

Gott, welch Dunkel hier. Alle tragen schwarze Kleidung, als seien sie fortwährend in Trauer. Der Escorial, von Philipp II.

als Schloss- und Klosteranlage erbaut, gleicht einer fensterlosen Gruft, einem Gefängnis mit nackten Wänden.

In dieser düsteren Szene zeigt Regisseur Stephan Märki wie unter einem Brennglas, was die Figuren in Giuseppe Verdis Oper „Don Carlos“ umtreibt. Seine Neufassung am Gelsenkirchener Musiktheater erreicht dabei schneidende Intensität.

In schlichter, aber höchst wirkungsvoller Schwarz-Weiß-Ästhetik zeigt Märki einen elementaren Kampf: Unschuld, Liebe und Hoffnung gegen Gewalt, Furcht und Depression. Die stufenweise ansteigende Spielfläche ist niederschmetternd kahl (Bühne: Sascha Gross). Hier umkreisen sich die Akteure, belauern sich misstrauisch. Schattenrisse flackern auf, Spannungen werden beinahe mit Händen greifbar. Unter dem alles erstickenden Schwarz brodeln die Emotionen. Märki kanalisiert die unterdrückte Energie, bis die Figuren förmlich zu vibrieren beginnen. Hinter den individuellen Dramen leuchten die großen Menschheitsfragen auf. Welchen Preis hat die Macht? Was kostet die Freiheit?

Abseits der spannungsvollen Personenführung findet die Regie immer wieder zu klaren, kraftvollen Bildern. Ein kleines Mädchen, das zu Beginn im weißen Kleid über die Bühne hopst, kehrt im Autodafé als „Stimme vom Himmel“ wieder. Elisabeth sinniert vor einem Altar mit Totenschädel über Wahn und Eitelkeit der Welt. Die verblühten Rosen, die sie ergreift, treiben den Stachel ihrer Wehmut noch tiefer. Unterdessen quält sich der einsame Monarch durch eine schlaflose Nacht, die durch schemenhaft erkennbare Leichen im Bühnenhintergrund vollends gespenstisch wird. Überzogen dargestellt wirkt indes der Machtanspruch des Großinquisitors, den Märki im zweiten Teil als Christusfigur samt Dornenkrone und Wundmalen auftreten lässt.

Musikalisch hebt die Produktion unter Dirigent Rasmus Baumann zu Höhenflügen ab. Die Neue Philharmonie Westphalen begeistert durch eine Motivarbeit, die in psychologische Tiefen führt.

Dämonisch finsternen Ausbrüchen steht eine teils glühende, dann wieder beglückend fein gesponnene Italianità gegenüber. Präzise Blechbläser und Streicher, die eine vielschichtige Piano-Kultur entwickelt haben, lassen immer wieder aufhorchen. Dies kommt wiederum dem durchweg gut besetzten Sängersensemble entgegen. Daniel Magdal entwickelt als Don Carlos trotz einiger greller Farben und Schluchzer beachtliche Strahlkraft. Renatus Mészár gibt Philipp II. stählerne, aber auch warme Klänge, die er im depressiven Sprechgesang der Arie „Sie hat mich nie geliebt“ zu erschütterndem Melos steigert. Carola Guber trumpft als Eboli glamourös, zunächst aber etwas kalt auf, bevor sie sich der Königin in glühender Reue zu Füßen wirft. Petra Schmidt gelingt als Elisabeth die Gratwanderung zwischen Stolz, Wehmut und Verletzlichkeit. Und Michael Tews ist ein Großinquisitor, dessen Bass einen das Fürchten lehrt. Wahre Triumphe feiert der von Berlin als Gast zurück gekehrte Günter Papendell, der sein Rollendebüt als Marquis Posa mit kraftvoll und mit warm timbriertem Bariton meistert.

Zu erleben ist mithin ein Drama, das alles bis auf die Grundmauern unserer Existenz nieder brennt. Wir erfahren von zerschellten Hoffnungen, von Unterdrückung und Heldenmut, von der unstillbaren Sehnsucht nach Freiheit, ja nach einer besseren Welt. Und es ist, als lächle Verdis Genie uns mitleidvoll zu.

*(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Termine und Informationen: www.musiktheater-im-revier.de)*

Kleine Nixe mit großer

Sehnsucht – Dvořáks Märchenoper „Rusalka“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



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)*