

Treffsichere Musikalität: Joseph Moog debütiert beim Klavier-Festival Ruhr in Moers

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

Als ich Joseph Moog zum ersten Mal hörte – er spielte als 17jähriger Franz Liszts „Totentanz“ – fiel mir die treffsichere Musikalität auf, die sich mit ausgereifter Technik verband. Das war 2005 in Würzburg. Inzwischen ist Moog 25 Jahre alt, konzertiert auf wichtigen Podien, hat einige von der Presse gerühmte CDs aufgenommen – und jetzt sein fälliges Debüt beim Klavier-Festival Ruhr gegeben. Und zwar mit einem Programm, das dem Verdi-Wagner-Schwerpunkt dieses Jahres Genüge tut, aber auch von der Lust an Ausgrabungen und entlegenem Repertoire zeugt.



Das Martinstift in Moers –
ein intimer Raum. Foto:
Werner Häußner

Wobei die Frage zu stellen ist, ob ausgerechnet der intime Saal des Martinstifts in Moers ein geeigneter Ort gewesen ist. Dort steht ein für den Raum sowieso zu groß dimensionierter Steinway D. Bei der gebotenen Klangdramaturgie in den

virtuosen Konzertparaphrasen kommt die Akustik schnell an ihre Grenzen. Bei aller Liebe zu der von vielen Pianisten bevorzugten Flügelfabrik: Mir wäre an dieser Stelle für dieses Programm ein Broadwood oder Erard willkommener gewesen.

Joseph Moog tat sein Bestes, um etwa Carl Tausigs hochvirtuose Bearbeitung des Walkürenritts so zu zügeln, dass er im klassizistischen Ambiente vor geschätzt 300 Zuhörern noch erträglich blieb. Das war nur bedingt erfolgreich. Die „Tristan“-Paraphrase von Moritz Moszkowski fordert die fiebrigen Steigerungen des Originals, will die Erlösung des Akkords aus drängendem Vorhalt und harmonischem „Irrweg“ mit großer Geste feiern. Aber statt Wagners Rausch spricht der Raum, bildet den Hall zu direkt ab, lässt nicht zu, dass sich Moog in die Ekstase freispielt, ohne die dieses Stück ziemlich flach gehalten wirkt.

Bei Haydn und Chopin, mit Grenzen auch in Debussys „Images oubliées“ hört man, was in diesem Saal sinnigerweise zu spielen wäre. In Haydns D-Dur-Sonate Nr. 24 lassen sich die Farbwechsel, mit denen der Pianist gliedert, wunderbar verfolgen. Haydns stets geistvolles Spiel mit der musikalischen Idee geht dem Hörer klar ins Ohr. Der flotte, trocken-entschiedene Ton Moogs liegt richtig, meidet papiernes Stochern wie weichen romantischen Anflug. Nur im näher an ein Andante gerücktes Adagio erlaubt er sich, empfindungsvoll zu färben. Warum Moog allerdings Arabesken und Verzierungen beschleunigt, ist nicht nachvollziehbar.

Auch Mozarts d-Moll-Fantasie KV 397 passt in den Architekturrahmen. In den Beleuchtungswechseln, in den Temponuancen spürt man, dass Moog gedankenvoll und konzeptuell bewusst an das Werk herangeht, das so typisch nach „einfachem“ Mozart klingt, aber höchst subtile Anforderungen stellt.



Joseph Moog. Foto:
Paul Marc Mitchell

Es offenbart jedoch ein Problem, das der junge Pianist auch in den Opern-Paraphrasen noch nicht ganz bewältigt hat: Moog „atmet“ nicht mit dem Metrum, gibt dem Puls der Musik zu wenig Richtung. Das führt in der „Rigoletto“-Bearbeitung von Franz Liszt zu einem seltsamen Hang zum Statischen: Moog schlägt die kantigen Bässe mit Bravour an, zeigt in gleißenden Passagen und in Silbervorhängen, gewebt aus schäumender Notengischt, wie brillant er solche Herausforderungen meistert. Aber er phrasiert nicht sanglich-gelassen genug: „Bella figlia dell' amore“, dieses unvergleichliche Quartett aus dem letzten Akt des „Rigoletto“, strebt nach dem vokalen Kulminationspunkt, den Moog in der raffinierten, genau auf den Effekt berechneten Liszt-Bearbeitung dynamisch nivelliert. War es der Raum oder die Tagesform? Die „Miserere“-Paraphrase nach dem „Trovatore“ und diejenige zu Verdis Frühwerk „Ernani“ gelingen überzeugender: die eine als Studie über die expressiven Möglichkeiten des Bassregisters, die andere als genialische pianistische Veredelung von Verdis direkter Emotionalität.

Noch einmal zeigen die Zugaben – Chopin, Brahms, Rachmaninow –, was dem Saale besser frommt; vor allem Chopins op. 15/2 nimmt Moog mit eleganter Gelöstheit. Man möchte den jungen Mann in größerem Rahmen wiederhören. Er hat auf CD spannende

Entdeckungen vorgelegt – zum Beispiel Rubinsteins Viertes Klavierkonzert –, so dass man [gewissen Rundfunk-Sinfonieorchestern](#) gerne empfehlen würde, solche Anregungen mit diesem Pianisten umzusetzen statt Äther und Archiv mit der nächsten Version von Tschaikowskys Erstem vollzustopfen.

Mehr zu Joseph Moog: <http://www.josephmoog.de/>

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

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

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



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

Die Regisseurin braucht keinen dekonstruktiven Überbau, keine

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

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

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

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

dem Ort der jenseitigen Liebesvision.

Held aus Cornwall, Maid aus Irland

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



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

Im dritten Akt steht die verfallende Glas-Villa dann voll exotischer Gewächse: ein direktes Bildzitat aus Mathilde Wesendoncks Gedicht „Im Treibhaus“, das Wagner als Vorstudie zum „Tristan“ vertont hatte. Wie die Heimat der Pflanzen, so ist auch die Heimat Tristans – der zwischen den Blättern und Stämmen im Bett liegt – „nicht hier“. Für die romantische

Sehnsucht nach dem ganz Anderen sind die klagenden „Kinder aus fernen Zonen“ eine berührende Chiffre. Für den „Liebestod“ findet Nemirova ein unspektakuläres, konzentriertes Bild: Isolde steht in einem Regen von Papierblättern – Briefe, literarische Ergüsse, Tagebuchnotizen? –, bevor sie sich wendet und dem Glashauss zuschreitet: Erfüllung im „Nicht Hier“.

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

Sabine Hogrefe, die 1989 am Aalto-Theater in Essen in Siegfried Matthus' „Graf Mirabeau“ als Zeitungsjunge debütierte, hat die Isolde bisher in Bremen, Hamburg, Nantes und Angers gesungen und 2008 bis 2012 in Bayreuth gecovert. Ab 26. Mai ist sie als Brünnhilde in der „Walküre“ in Duisburg zu hören. Ungeachtet aller Probleme aus einem kurzfristigen Einspringen hört man von ihr einen durch Erfahrung gereiften, auch des Lyrischen und der leisen Töne mächtigen, souveränen Sopran.

Neue Sicht auf König Marke

Mit der Besetzung des Tristan durch Robert Gambill stand kein ausgeprägter Tenor-Held auf der Bonner Bühne. Im zweiten Aufzug möchte man als Vorzug werten, wenn eine schlanke Artikulation auf eine tragfähige Mezzavoce trifft; im dritten allerdings fehlen Gambill dann Intensität, Schlagkraft und vokales Fieber. Auch die Brangäne Daniela Denschlags – von der Regie als besorgte ältliche Jungfer mit grauem Dutt gezeichnet – hat eine zu lyrische Stimme, überfordert im exaltierten Schrecken am Ende des ersten Aufzugs, zu sanft für die Rufe

aus der Ferne im zweiten. Schade, wenn man eine solch kultivierte Stimme ins Wagner-Fach drängt – ihre Alt-Arien in einer Würzburger „Matthäus-Passion“ von 2005 blieben mit viel eindrücklicher in Erinnerung.



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

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

Ansprechend besetzt sind in Bonn auch die weniger umfangreichen Rollen: Mark Morouse als prägnanter Kurwenal, Giorgos Kanaris als soldatisch korrekter Melot, Johannes Mertes als Hirt und Sven Bakin als Steuermann. Für eine musikalische Sternstunde sorgte Stefan Blunier am Pult des Beethoven Orchesters Bonn. Der Chefdirigent zerriss zwar den

langsamen Beginn durch endlose Pausen, konnte dem Orchester aber den „schmachtenden“ Klang entlocken, den Wagner mit dieser Anweisung im Sinn gehabt haben mag. Allmähliches Steigern der Klangintensität, graduelle Verschiebungen in der Mischung der Klänge, flexible Artikulation: das sind die technischen Geheimnisse. Das Ergebnis ist eine für Bonner Verhältnisse außergewöhnliche Spielkultur, ein runder, warmer Gesamtklang, dem Blunier aber auch Feuer, Energie und Tempo mitgeben kann.

Intendant Klaus Weise kann aus Bonn mit einer Produktion scheiden, die der Leistungsfähigkeit des Hauses das schönste Zeugnis ausstellt. Wie sein Nachfolger Bernhard Helmich aus Chemnitz bei zurückgehenden Mitteln in der ehemaligen Bundeshauptstadt – immerhin einer Kommune mit über 325.000 Einwohnern – die Qualität des Angebots sichern will, ist noch sein Geheimnis: Der Spielplan 2013/14 wird im Mai veröffentlicht. Sicher ist schon, dass die Spielzeit mit Zeitgenössischem eröffnet wird: mit der Oper „Written On Skin“ (Auf Haut geschrieben) von George Benjamin. Erstmals in Deutschland wird sie schon am 23. Juli in der Uraufführungsinszenierung aus Aix en Provence von 2012 in der Bayerischen Staatsoper München gespielt.

Wagner-Jahr 2013: „Rienzi“ in Krefeld oder das Scheitern eines Ideals

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

Ein Riss durchzieht die Bühne, mal blutrot leuchtend, mal in giftigem Pink strahlend. Oder ist es eine Fieberkurve, ein

Schützengraben, eine Börsengrafik?

Thomas Gruber hat für den Regisseur Matthias Oldag in Krefeld wieder einmal (wie schon bei Poulencs „Dialogues des Carmélites“ in Gera) einen schwarzen Kasten gebaut, dessen Boden und Wände programmatische Texte zeigen: Zeitungsausschnitte über Syrien, die Ukraine – und das Rom vor 800 Jahren. Damals lebten die Päpste im Asyl in Avignon, war das antike und christliche Haupt der Welt zerrissen zwischen machtgierigen Parteien Vieh züchtenden Stadtadels, wurde in unbedeutenden Verhältnissen ein Junge namens Nicola geboren, der später als Cola di Rienzo zu einer der schillerndsten Figuren des späten Mittelalters wurde.



Ein Riss spaltet die gesellschaftlichen Gruppen in „Rienzi“ in Krefeld, sinnlich erfahrbar auf Thomas Grubers Bühne. Alle Fotos: Theater Krefeld-Mönchengladbach

Die Buchstaben auf der Bühne wollen uns sagen: Hier, in Richard Wagners „Rienzi“, wird ein Ideendrama durchgespielt, hier geht es nicht um Liebe und scheiternde Beziehungen, sondern um Aufstieg und Fall eines Menschen, der eine Idee in sich trägt, sie fanatisch verfolgt und schließlich scheitert: Die gewaltigen roten Buchstaben, die den Namen „Rienzi“ bildeten, liegen im fünften Akt von Wagners Großer Oper wie

Trümmer verstreut; der Chor, der sie beiseite räumt, bildet für einen Moment daraus scheinbar zufällig „INRI“, die Aufschrift auf Jesu Kreuz.

Jesus, Hitler und Rienzi

Rienzi als „politischer“ Christus? Ein Mensch, der sich um eines höheren Ziels, eines Ideals willen opfert? Der wie Jesus aus dem Weg geräumt wird, als er den Mächtigen im Wege steht? Ein Charismatiker, der seine Verführungs-Macht von Gott zu haben glaubt und sich einzig durch den „Himmel“ rechtfertigt? Oldags Bezüge wollen theologisch nicht korrekt sein, aber sie benennen einzelne Aspekte, die sich auch in der Passion Jesu entdecken lassen. Doch sie lassen auch an eine gespenstische Parallele denken, die in einem Text Saul Friedländers im Programmheft angesprochen wird: An die von Hitler und Rienzi, die sich beide von der „Vorsehung“ berufen fühlten und beide als von jedem Zweifel ungetrübte Fanatiker ihre Mission verfolgten.

Die Stoßrichtung von Oldags Krefelder Neuinszenierung der dritten Oper Wagners geht freilich in eine andere Richtung: Es geht um das Scheitern einer humanen Befreiungs-Idee aus äußeren politischen, aber auch inneren psychologischen Gründen. In der Gestalt des – in jedem Moment überlegt und glaubwürdig agierenden – Sing-Schauspielers Carsten Süß ist Rienzi zunächst ein vom Ideal der „hohen Roma“ beseelter Charismatiker, der das Volk befreien will aus der Umklammerung der Orsini und Colonna – düstere Geld- und Machtmenschen, an denen das einzig Edle die Marke ihrer Zocker-Anzüge ist.



Auf dem Höhepunkt der Macht:
Carsten Süß als Rienzi und
der Chor.

Dass es vor allem um viel Geld geht, will der vierte Akt zeigen: Die Abwärtskurve der Kurse und die fallenden Notierungen bilden den Rahmen, in dem sich die Nobili und die vordem von Rienzi aus ihrer Umklammerung befreite Kirche in Gestalt des päpstlichen Legaten (Matthias Wippich) gegen den Tribun verschwören. Die zunehmende Fanatisierung Rienzis, die das Konzept des freien Rom zunehmend zu einer politischen Idée fixe degenerieren lässt, bleibt angesichts der massiven Kürzungen nur skizzenhaft wahrnehmbar: Jede Bühne, die das monumentale Sechseinhalb-Stunden-Stück Wagners bringen will, steht vor diesem Problem. Aber es passt auch zum Konzept: Es liegt nahe, dass Oldag in Rienzi eher die scheiternde politische Utopie Wagners im vorrevolutionären Deutschland entdecken will. Oder, grundsätzlicher genommen, die misslingende Idee einer Erlösung einer Gesellschaft vom Bösen. Das hat ja, politisch gesprochen, nicht einmal Jesus geschafft.

Aus Oldags Sicht ist es somit auch sinnvoll, die privaten Stränge der Handlung, vor allem die Liebesgeschichte zwischen Irene und dem zur Feind-Partei gehörenden Adriano Colonna, nur marginal anzudeuten. Immerhin belässt er Adriano seine wundervolle Szene im Dritten Akt, die den 29jährigen Wagner auf der Höhe psychologisch-musikalischer Charakterisierungskunst seiner Zeit zeigt – eine Fähigkeit,

die freilich schon zehn Jahre zuvor in den „Feen“ weit entwickelt war. Mit Eva Maria Günschmann steht die beste Sängerin des Abends auf der Bühne: eine schlanke Gestalt, auch in der Stimme ohne pseudo-dramatische Verdickung, gesegnet mit einem adeligen Timbre und soliden technischen Grundlagen.

Das Ende eines Narrenkönigs

Rienzi endet als Narrenkönig: Die Königskrone, die er im ersten Akt zurückweist – er will lediglich „Tribun“ sein –, setzen ihm die Nobili als Parodie aus glänzender Pappe aufs Haupt. Wie der Gottesnarr in Mussorgskys „Boris Godunow“ irrt er durch den blutroten Graben, der sein Rom spaltet. Am Ende steht das Feuer: Rienzi und seine Schwester Irene werden mit Benzin übergossen; jemand gibt ihm ein Feuerzeug in die Hand, ein roter Vorhang fällt ...



Untergang im Feuer – ein beziehungsreiches Bild, auch zur Rezeptionsgeschichte des Werks, das Hitlers Lieblingsoper war.

Ist er Zufall, der Gedanken an die Verbrennung von Hitlers Leiche im Hofe der Reichskanzlei, mitten im finalen Feuer auf Berlin? Und damit der behutsame Verweis auf die unglückliche Rezeptionsgeschichte des „Rienzi“ als Hitlers Lieblingsoper und Begleitmusik zu den Nürnberger Parteitag? Philipp Stölzl hat in seiner Berliner Inszenierung die Parallelen zwischen

Rienzi und modernen Diktatoren drastisch herausgestellt. Dass sich Oldag und seine Kostümbildnerin Heike Bromber nicht auf diesen Weg einlassen, nimmt seiner Inszenierung nichts an Brisanz. Nicht immer führt eine explizitere Bildsprache auch zu überzeugenderen Ergebnissen.

Ausschweifender Zugriff auf musikalische Mittel

Musikalisch gibt es viel Lärm zu vermelden: Das liegt an der Instrumentierung, aber auch an Mihkel Kütson, der das gut aufgelegte Orchester die hochfliegende Musik mit aller Inbrunst und ungehemmtem Willen zum Glanz spielen lässt. Es liegt auch an Wagners ausschweifendem Zugriff auf alle musikalischen Mittel seiner Zeit: Aubers Hymnen und Gebete aus „La Muette du Portici“, Halévys groß angelegte Finali in „La Juive“, Bellinis krachende „Norma“-Chöre, Rossinis Feuer aus „Guillaume Tell“. Und dazwischen immer wieder Vorbote seiner Weiterentwicklung in Richtung der „Tannhäuser“-Romantik. Manchmal hätte Kütson den Furor des Wagner'schen Totalitarismus bremsen sollen; die anfangs erhaben-glücklich gedehnte Ouvertüre wird zu rasch zu laut und kennt dann keine Steigerung mehr. Und Sänger wie die arg kopfig-enge Anne Preuß (Irene) haben gegen die Klangüberflutung keine Chance.

Krefeld schafft es tatsächlich, die Riesenpartien des Stücks ansprechend zu besetzen: Carsten Süß meistert sein Grundproblem mit einer wenig resonanzreichen Höhe und punktet vor allem mit psychologisch begründeten Klangschattierungen im Zentrum. Hayk Dèinyan ist als Steffano Colonna ein unheimlicher Finsterling, dessen standardisierter Geschäftsleute-Dress die häßlich enthumanisierte Gier nur mühsam verhüllt; auch sein grollend dumpfer Bass passt zu dieser Rolle. Der andere Clanchef, Paolo Orsini, wirkt bei Andrew Nolen eher wie ein abgedrehter Ex-Hippie, der seine langen Haare behalten und seine Brust mit billigen Blechorden behängt hat. Walter Planté und Thomas Peter überzeugen mit durchsetzungsfähigen Stimmen als beflissene Stützen der Macht. Maria Benyumova löst die gewaltige Aufgabe, den Chören Format

zu geben, mit glücklicher Hand.

In Krefeld wird momentan unter Generalintendant Michael Grosse ehrgeiziges Musiktheater gemacht: „Rienzi“ ist die einzige Neuinszenierung des Wagner'schen Frühwerks in diesem Jubiläumsjahr im deutschsprachigen Raum; lediglich in Rom kommt im Mai dieses ur-römische Thema noch auf die Bühne. Das verdient angesichts der lahmen Wagner-Routine an manch großem Haus Hochachtung. Aber „Rienzi“ ist – und das spricht noch mehr für Krefeld-Mönchengladbach – ein Glied in einer Kette, zu der solche Perlen wie Tschaikowskys „Mazeppa“, Nielsens „Maskarade“, Puccinis „Suor Angelica“ und „Le Villi“ und die „Lustigen Nibelungen“ von Oscar Straus gehören: Ein Spielplan, dem in seiner vielfältigen Entdeckerfreude nur wenige andere Theater an die Seite zu stellen sind.

Wagner-Jahr 2013: „Die Feen“ in Leipzig, Kühnheit eines Zwanzigjährigen

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

Ob Wagner oder Verdi: In beider Jubilare Fall verlassen sich die Theater im Repertoire auf das Übliche. Die Opern der Anfangszeit kommen selten zum Zuge. Und leider setzt sich diese Linie auch im Jubiläumsjahr 2013 fort. Während sich selbst mittelgroße Häuser wie Cottbus, Darmstadt, Dessau oder Halle auf den „Ring“ stürzen, bleiben Wagners aus dem Bayreuth-Kanon ausgeschlossene Opern am Rand: Ein einziger neuer szenischer „Rienzi“ in Krefeld (Premiere am 9. März), das „Liebesverbot“ in Meiningen und in Radebeul – und „Die Feen“ nur in Wagners Geburtsstadt Leipzig: Das ist die magere

Bilanz des „Wagner-Jahres“ auf deutschen Bühnen.



„Die Geister schreiten hinein ins Leben...“: Szene aus Richard Wagners „Die Feen“ in Leipzig. Foto: Tom Schulze

Bei Verdi sieht's noch trüber aus: Niemand bewegt sich über die bis zum Überdruß regielich gebeutelten Traviaten, Rigolettos und Troubadoure hinaus. Würde das Aalto-Theater in Essen nicht Verdis „I Masnadieri“ spielen, würden sich nicht das Theater an der Wien und die Festspiele Sankt Gallen des „Attila“ annehmen: Im deutschsprachigen Raum wäre das Verdi-Jahr ein kompletter Ausfall. Kein „Ernani“, kein Blick auf den kühn-düsteren „Corsaro“, nicht einmal ein „Stiffelio“. Für Opern wie „Jérusalem“ oder die seit Jahrzehnten nicht mehr inszenierte „La Battaglia di Legnano“ zeigt kein Theater Interesse: Große Häuser bedienen das geschäftige Karussell der Dirigenten- und Regie-Stars und lassen die immer gleichen Stücke „neu befragen“, den kleineren scheint in Sachen Verdi die Intendanten- und Dramaturgen-Fantasie ausgegangen zu sein.

Wenigstens die Leipziger Verantwortlichen haben diese Lücke schon vor Jahren erkannt und – in Kooperation mit Bayreuth – für 2013 weltweit einzigartig die Trias der vor dem „Holländer“ entstandenen Wagner-Opern szenisch ins Programm genommen. Den „Rienzi“ hat die Leipziger Oper seit ihrer Wiedereröffnung 2007 im Repertoire, „Das Liebesverbot“ wird

nach seiner Premiere in Bayreuth in der Spielzeit 2013/14 folgen – und jetzt, kurz nach Wagners Todestag, kam „Die Feen“ auf die Bühne.

Das Werk ist Wagners zweite Oper. Die erste, „Die Hochzeit“, vernichtete er nach einem ungünstigen Urteil seiner Schwester, nur eine Introdution plus Septett blieb durch Zufall erhalten. 1833 geschrieben, wurde die „Große romantische Oper“ erst 1888 in München uraufgeführt. „Die Feen“ blieb trotz damaligen Erfolgs ein Bühnen-Exot – nicht zuletzt wegen der beharrlichen Versuche aus Bayreuth, den „Kanon“ der zehn „gültigen“ Werke zu zementieren.

Pionierarbeit für „Die Feen“ in Wuppertal

Seit Friedrich Meyer-Oertel 1981 in Wuppertal – und 1989 am Gärtnerplatztheater München – die moderne Rezeptionsgeschichte einleitete, gab es nur wenigen Inszenierungen, so 2005 in Würzburg – dem Entstehungsort der „Feen“ – und in Kaiserslautern. Diese erwiesen Wagners erhaltenen Erstling jedoch als erstaunlich lebensfähig: Kurt Josef Schildknecht entmythologisierte in Würzburg die Romantik des Dualismus von Feen- und Menschenwelt und inszenierte das Stück als einen gegen die junge Generation gerichteten Triumph beharrenden patriarchalen Strebens nach Machterhalt. Johannes Reitmeier – jetzt Intendant in Innsbruck – deutete in Kaiserslautern die Hoffmann'sche Seite der „Feen“ negativ, als Scheitern von Wagners Konzept der erlösenden Liebe und der Künstler-Utopien.



Der Bürger und die
Fee: Christiane
Libor und Arnold
Bezuyen.
Foto:Kirsten Nijhof

In Leipzig setzte man mit dem kanadisch-französischen Duo Renaud Doucet (Regie) und André Barbe (Bühne und Kostüme) auf eine Richtung, die weniger dem deutschen Regietheater als einer sinnensfrohen dekorativen Opernwelt zuneigt. Die beiden Künstler beschreiben das Ziel ihrer Arbeit denn auch eher harmlos: Sie wollten zeigen, wie die Kraft der Musik die Fantasie anregen kann, heißt es im Programmheft. Schauplatz ist eine gutbürgerliche Altbauwohnung, vielleicht im Nachwende-Leipzig. Eine Familie sitzt beim Nachtmahle. Dann ziehen die jungen Leute los. Auch das Elternpaar trennt sich: Der Mann mit orangefarbener Weste um den Bauch schaltet seine Stereoanlage ein, die Frau packt die Tasche für Sport oder Sauna. Eine Rundfunkübertragung beginnt: Es sind „Die Feen“ aus der Oper Leipzig ...

Was dann geschieht, folgt der Beschreibung E.T.A. Hoffmanns in seiner programmatischen Schrift „Der Dichter und der Komponist“ ziemlich genau: „Die Geister schreiten hinein in das Leben und verstricken die Menschen in das wunderbare, geheimnisvolle Verhängnis, das über sie waltet.“ Über der

Wohnung öffnet sich das Feenreich: In einem Riesenbaum mag man Wagners Weltesche erkennen, die Kulissen atmen Natur-Idyll, die Feen selbst tragen neckisch-verspielte Biedermeier-Kostüme der Zeit Wagners. Die Welten durchdringen sich; der Bildungsbürger des 21. Jahrhunderts mutiert – die Musik mit der Hand mitdirigierend – allmählich zu Arindal, dem Helden Wagners.

Mittelalter in der Bildwelt des 19. Jahrhunderts

Das ist ein verheißungsvoll erdachter Ansatz, zumal er das „Romantische“ im ursprünglichen Sinne ernst zu nehmen versucht. Er setzt sich auch im Bühnenbild des zweiten Aktes fort, der in die kriegerische Welt eines imaginären Mittelalters führt, in der ein fremder, böser König Arindals Reich bedroht, seine Schwester Lora tapfer die Stellung als starke, sanfte Kriegerin hält (Lässt da nicht Wagners verehrte Schwester Rosalie grüßen?) und der von seiner geliebten Fee Ada getrennte Königssohn in passiver Depression zu kämpfen außerstande ist. Täuschung, Trug und Zauber spielen eine Rolle bis zur finalen Katastrophe.



Szenenbild Zweiter Akt der Leipziger „Feen“. Foto: Kirsten Nijhof

Barbes Bühne löst jetzt die Wohnung in Bruchstücke auf, die er in bewusst naiv gemalte Kulissen eines Mittelalters in der Bildwelt des 19. Jahrhunderts integriert. Moritz von Schwind

lässt grüßen, der byzantinisierende Saal der Wartburg auch, und die Kostüme könnten einer Schulaufführung entstammen, die unbeholfen die Ritterzeit nachstellen will: Bewusst spielt Barbe auf das historisierende Mittelalter des Stücks an, das Wagner ja auch in „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ auf die Bühne holt – und das, nebenbei bemerkt, auch Verdi oft als Camouflage diente.

Doch jetzt sackt die Regie ab: Doucet bewältigt mit einer konventionellen Aufstellung von Solisten und Chor die szenische Herausforderung etwa des groß angelegten Finales nicht. Weder das Wunderbare noch das Überraschende, weder die gespielte Imagination noch die innere Durchdringung der Welten vermitteln sich überzeugend. Und der „coup de théâtre“, bei dem Ada ihre und Arindals Kinder in einen „Feuerschlund“ stößt, ist einfach nur billiges Machwerk, wo er doch als perfekt inszenierte Feen-Gaukelei zwar trugvoll, aber zugleich auch überwältigend erscheinen müsste.



Wagner schwebt ein:
Schlussbild der
Oper „Die Feen“ in
Leipzig. Foto: Tom
Schulze

Der dritte Akt begnügt sich mit Regie-Effekten von der Dilettanten-Bühne und überzeugt auch szenisch mit einem gemalten Fahrstuhlschacht in die Unterwelt des Feenreiches nicht mehr. Dass am Ende Wagner, von einem Schmetterling gehalten, einschwebt und die Moral der Geschichte' verkündet, ist ein gelungen ironisierender Moment. Das bürgerliche Ehepaar sitzt nach Operngenuss und Saunabesuch glücklich vereint auf dem Sofa. Erlösung heißt, im Wagner'schen Klavierauszuge zu blättern. Verwirklicht sich die Liebes-Utopie Wagners in der traulichen Zweisamkeit auf den Kissen? Wagners hochfliegende Ideen, mit leiser Ironie geerdet.

Musik mit Makel

Musikalisch stand es in Leipzig leider nicht zum Besten: Die Bläser verfehlen schon in der Ouvertüre ständig Einsätze, das Gewandhausorchester spannt über die mendelssohnisch lichten Feenmusik-Akkorde keinen blühenden Bogen. Wie schon in „Parsifal“ oder den „Meistersingern“ treibt Ulf Schirmer zu kompakter Lautstärke an. Das macht den Sängern das Leben schwer, verdickt den dichten Orchestersatz unnötig und trivialisiert die Pauken-Bläser-Tuttischläge, die Wagner als Zwanzigjähriger noch etwas zu ausdauernd liebte.



Ulf Schirmer,
Generalmusikdirektor der
Oper Leipzig seit 2009/10.
Foto: Tom Schulze

Luftiger, leichter und im Tonfall sehrender gespielt, würde die Musik ihre Qualität unbezweifelbarer offenbaren. Denn Wagner beherrscht – manchem in Kritiken vollmundig verkündetem Unfug über die „schlechteste Oper des 19. Jahrhunderts“ zum Trotz – die musikalische Sprache auf der Höhe seiner Zeit, braucht sich vor keinem Kreutzer, keinem Spohr, keinem Schumann zu verstecken, weiß auch sehr wohl, die Vorbilder von Marschners „Vampyr“ bis zu Beethovens heroischem „Fidelio“ oder der Spielopern wie Aubers „Maurer und Schlosser“ für sich zu nutzen. Und einen Zwanzigjährigen, der ein ausgreifendes Finale wie das des zweiten Akts der „Feen“ schreibt, den mag die Musikgeschichte erst einmal suchen!

Für seine Hauptpartien hatte der junge Wagner wohl konkrete Vorbilder im Kopf: Uns schwer lässt sich vorstellen, wie er bei den hochgespannten Arien der Fee Ada sein Ideal Wilhelmine Schröder-Devrient vor Augen hatte, die dem Sechzehnjährigen in Leipzig im „Fidelio“ das Schlüsselerlebnis seiner Jugendjahre bescherte. Dass er bei Arindal an seinen Bruder Albert dachte, der seinerzeit in Würzburg von Rossinis Almaviva bis Webers Freischütz-Max, von Masaniello in Aubers „Die Stumme von Portici“ bis Beethovens Florestan alles sang, liegt nahe. Albert soll dem Jung-Komponisten ja prophezeit haben, dass ihn die Sänger für seine Partien verfluchen würden.

Enorme Forderungen an die Sänger

Arnold Bezuyen, dem Leipziger Arindal, mag sich ein solcher Fluch öfter auf die Lippen gedrängt haben, als er sich mit der vertrackt hohen und dramatischen Partie abmühte: beklemmt stemmt er die Töne, sucht die Höhe, verliert das Legato, quetscht die Spitzen. Christiane Libor als Ada muss zwar auch manchmal forcieren und drückt dann die Töne zu hoch, liefert aber insgesamt ein famos stimmlich abgesichertes Rollenporträt der Fee, die um ihre Sterblichkeit – und damit um ihre Menschlichkeit – kämpfen muss.

Mit Viktorija Kaminskaite und Jean Broekhuizen sind die Feen

Zemina und Farzana aus dem Leipziger Ensemble ansprechend besetzt. Eun Yee You hat für die Lora eine zu undramatische, in der Konzentration des Tons oft überforderte Stimme. Jennifer Porto und Milcho Borovinov als Drolla und Gernot liefern sich im zweiten Akt ein köstliches Rededuell, das bedauern lässt, dass Wagner geplante Ausflüge in die deutsche Spieloper nicht realisiert hat.

Detlef Roth singt sich mit gedecktem Bariton durch die Partie des getreuen Morald, Guy Mannheim zeigt, wie sich Wagner in der Rolle des Gunther an den drolligen Figuren eines Heinrich Marschner („Der Templer und die Jüdin“) orientiert hat. Roland Schubert lässt sich nicht verleiten, die kleine Rolle des Harald nicht ernst zu nehmen. Blass und fistelig in der Höhe bleibt Igor Durlovski als Zauberer Groma. Auch im Chor Alessandro Zuppardos klappert es öfter – aber bis zum (konzertanten) Gastspiel der „Feen“ in Bayreuth im Mai 2013 ist ja noch Zeit für einige ergänzende Proben.

Immerhin hat Leipzig wieder einmal gezeigt, was für eine theatralische Kraft in Wagners „Feen“ steckt, wenn sie durch eine sensible Regie geweckt wird. Das Stadttheater Regensburg hat für 2014 eine weitere Neuinszenierung angekündigt; würde das Wagner-Jahr wenigstens ein Signal für eine vertiefte Beschäftigung mit den Jugendopern geben, wäre ein wichtiges Ziel erreicht.

Wagner als Schenkelklopfer: „Mnozil Brass“ im Konzerthaus

Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 14. Mai 2013



Kinder Überraschung: „Mnozil Brass“ feiert den 200. Geburtstag von Richard Wagner mit dem humoristischen Programm „Hojotoho!“ (Foto: Mnozil Brass/Carsten Bunnemann)

Wagalaweia, wer schnappt sich die Wurst? Das Waldvögelein wird flugs zur diebischen Elster. Auch andere Tiere entwickeln mächtig Appetit ob der Leckerbissen, die Siegfried aus seinem Wanderrucksack kramt. Zum Glück braucht es nicht viel, um den tumben Trottel abzulenken.

So wild Siegfried auch mit dem Holzschwert fuchtelte: Eine Wurst nach der anderen wird ihm gemopst. Viermal staunt er hierüber Bauklötze, dann kratzt er sich vor Verlegenheit mit dem Schwert den Rücken. Aber ach, er gerät dabei an das Eichenblatt, das Wotan ihm zuvor aufs Schulterblatt gepappt hat. Da liegt er denn tot, der traute Tor. Und das Publikum johlt vor Vergnügen, während die Musiker des Blechbläser-Ensembles „Mnozil Brass“ einen Trauermarsch anstimmen.

Der humoristische Beitrag zum 200. Geburtstag von Richard Wagner, den die sieben Österreicher nach der Uraufführung in

Bayreuth nun auch im Konzerthaus Dortmund vorstellten, bietet zwei Stunden lang Nonsens zum Schenkelklopfen. Unter dem Titel „Hojotoho!“, bekannt als Schlachtruf der Walküre, ist Wagner zum Totlachen angesagt. Um Leitmotive effektiv durch den Stilmixer zu jagen, hampeln sich die Gralsritter des virtuosens Blechs durch eine dramaturgisch sinnfreie Abfolge von Szenen, die fern an die Hanswurstiaden des Alt-Wiener Volkstheaters aus dem 18. Jahrhundert erinnert. Dem Oberhanswurst Thomas Gansch (Trompete), mit Backenbart und Baskenmütze unschwer als Widergänger des Meisters zu erkennen, machen freilich sechs Nebenhanswürste Konkurrenz, die auch alle zeigen wollen, was sie drauf haben.

Das führt zu Clownerien wie aus der Roncalli-Manege. Regisseur Philippe Arlaud, der in Bayreuth einst einen quietschbunten „Tannhäuser“ inszenierte, macht aus dem tollen Treiben einen musikalischen Kindergeburtstag. Gefeierte wird mit Partytröten und spitzen Papier-Hütchen. König Ludwig streut Schwanenfedern (Roman Rindberger, Trompete), Siegfried träumt unter dem „holden Abendstern“ von Amerika (Robert Rother, Trompete), Wotan versucht mit dem Dirigentenstab einen Teddybären mit Augenklappe zu erstechen (Leonhard Paul, Posaune). Das Spiel mit solchen Symbolen bleibt indes oft unverständlich. Im Publikum, das sich ansonsten wie Bolle amüsiert, ist immer wieder auch Verunsicherung zu spüren. War das jetzt eine Pointe? Dürfen wir lachen? Dass die äußerst aufwändige Licht-Regie von Philippe Arlaud an diesem Abend nicht ohne Patzer funktioniert, trägt mit zur Verwirrung bei.

In der virtuosens Beherrschung ihrer Instrumente zeigen sich „Mnozil Brass“ aber über jeden Zweifel erhaben. Kein Ton ist den Musikern zu hoch, kein Arrangement zu schwer. Mühelos gleiten sie vom deutschen Leitmotiv-Dschungel in den Big-Band-Sound amerikanischer Großstädte, vom Meistersinger-Vorspiel in eine Tschaikowsky-Sinfonie und vom Tannhäuser zum Tango. Ihr komisches Talent und ihre Entertainer-Qualitäten verjuxen sie indes auf niederem Niveau. Es braucht einfach mehr als

Blödelei und Stepptanz-Einlagen, um einem Genie wie Richard Wagner mit Humor beizukommen. Vicco von Bülow alias Loriot hat das gewusst, als er mit wenigen Worten den gesamten „Ring des Nibelungen“ aufspießte. Wo er auf feingeistigen Spott und Hintersinn setzte, macht sich heute breit, was als „Comedy“ über TV-Kanäle flimmert. Lustig? Billig? Ach, egal. Es ist eh' alles Wurst.

Informationen zu Mnozil Brass: www.mnozilbrass.at

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen).

Wagner-Jahr 2013: „Parsifal“ im Dortmunder Konzerthaus – zurück zur Mystifizierung?

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013



Angela Denoke und Simon O'Neill in „Parsifal“ im Dortmunder Konzerthaus.
Foto: Petra Coddington

Wagner und die Religion: In keinem anderen Werk kristallisiert sich dieses Verhältnis so heraus wie im „Parsifal“, der die „Weihe“ schon in seiner Bezeichnung trägt.

Spätestens seit der tempophilen Aufnahme mit Pierre Boulez gehört es zum gängigen ideologischen Repertoire moderner Deutungen, vom „Bühnenweihfestspiel“ den Weihrauch wegzublasen. Schluss mit der Mystifizierung, weg mit den erhabenen Tempi vergangener Tage – und das mit Unterstützung durch Wagner-Zitate, etwa der Klage, seine Musik werde doch stets viel zu langsam gespielt.

Nun ist die Frage nach dem Religiösen in Wagners Philosophie – die sich ja nicht auf die Musik beschränkt – ein Irrgarten mit vielen Ausgängen. Und Inszenierungen der letzten Jahre (von Schlingensiefel in Bayreuth bis Bieito in Stuttgart) haben sich dem Thema sehr unterschiedlich genähert. Einig waren sie nur in einem: Mit der „Kunstreligion“ alter Prägung wollten sie nichts mehr zu tun haben.

Genau jene holt nun Thomas Hengelbrock wieder in den Konzertsaal. So sehr er musikalisch für den Weg zurück zu den Klangvorstellungen der Zeit Wagners als Schritt vorwärts wirbt, so konservativ wünscht er historisch gewordenes Verhalten: Bei der Aufführung des „Parsifal“ auf Instrumenten der Wagner-Zeit im [Konzerthaus in Dortmund](#) fordert er auf, nach dem ersten Aufzug nicht zu applaudieren, bringt erste Klatscher mit einer Geste zum Schweigen. Sind wir wieder in der Kunstkirche Richards des Allergrößten? Was soll die Retro-Mystifizierung der Grals-Enthüllung zum Pseudo-Gottesdienst?

Dass Hengelbrock ansonsten musikalisch nichts „heilig“ ist, steht dazu in einem auffälligen Gegensatz: Denn der Dirigent, der seit Jahren für frischen Wind in der Szene der „historisch informierten“ Aufführungspraxis gesorgt hat, hinterfragt auch im Falle Wagners konsequent die bisherigen Gepflogenheiten. Bach, Händel, Mendelssohn auf Darmsaiten? Keine Frage! Aber Wagner auf organischem Material? Das war für viele Musiker,

obwohl historisch unhinterfragbar, bisher kein Thema. Kritisch sieht Hengelbrock auch den Klang moderner Holzblasinstrumente. Flöte, Oboe, Englischhorn: In seinem Balthasar-Neumann-Ensemble, mit dem er in Dortmund – und bald in Essen und Madrid – den „Parsifal“ konzertant aufführt, spielen nicht moderne Weiterentwicklungen, sondern sorgfältig durch Quellen und Studien abgesicherte Instrumente, wie sie sich Wagner wohl gewünscht oder wie er sie gehört hat.

Das Ergebnis ist in vielerlei Hinsicht erhellend: Ein schlanker, lichter Streicherklang, der durchaus die Substanz für das überwältigende Crescendo mitbringt; flexible, farbenreiche Holzbläser, die eigenständig neben die Streicher treten, statt wie in „konventionellen“ Aufführungen oft lediglich als Farbakzent im Mischklang wahrnehmbar zu sein. Auch das markante Blech bringt ein Spiel voller Nuancen und koloristischer Feinheiten mit ein. Selten waren die Bläser zu Beginn des Klingsor-Aktes so rau zu hören wie in Dortmund: Das Böse grinst aus ihrem Spiel.

Kein Zweifel: Das Erlebnis des Klangs wird vielfältiger, detailreicher. Schwerer herzustellen sind freilich jene geheimnisvollen, unverortbaren, sensualistischen Mischungen, die – auch ohne Plädoyer für den Weihrauch in der Musik – die Faszination des „Parsifal“-Klangbilds ausmachen. Wagner war, glaubt man seinen eigenen Beschreibungen, von diesem mystisch angehauchten, aus weiter, weiter Ferne schwebenden Ton fasziniert und berührt. Und er steht für viele „Parsifal“-Anhänger ja auch für jene zeitlose Mystik, die dem Werk innewohnt. Um ihn zu schätzen, muss man keine mystische Vernebelung betreiben; aber vielleicht gilt es anzuerkennen, dass ein „Parsifal“ ohne Transzendenz, wie er einer materialistischen Deutung vorschwebt, dem Werk und den Intentionen seines Schöpfers nicht gerecht wird.

Die Problematik der Hengelbrock'schen Deutung sehe ich eher im Tempo und in der Phrasierung. Schon im Vorspiel lässt er keine Zeit, den Ton ausschwingen zu lassen, schneidet die Phrasen

allzu korrekt zurecht. Sein Karfreitag mutet eher an wie die Prozession einer preußischen Militärmusik. Hengelbrock meidet vor allem in rein instrumentalen Teilen eine atmende, organische Phrasierung – die er den Sängern ohne weiteres zugesteht. Das macht die „Parsifal“-Musik manchmal steif und im schlimmsten Falle belanglos: ein Manko, das seinem Bayreuther „Tannhäuser“ 2011 in Teilen des Feuilletons und des Publikums zu Recht viel Kritik eintrug.

So fehlt dann auch die Zeit für den Klang, sich einzuschwingen – ein Phänomen, das durch den historisch fragwürdigen Verzicht auf jegliches durchgehendes Vibrato noch verstärkt wird. Dennoch: Hengelbrocks Experiment wirft auf den „Parsifal“ und auf das Mühen um einen historisch verantworteten und musikalisch tragfähigen Klang für Wagner ein aufschlussreiches Licht. Er hat mit seinem „Parsifal“ nicht der Weisheit letzten Schluss vorgelegt, aber einen Meilenstein gesetzt. Anderen ist es aufgegeben, diesen Weg weiterzugehen.



Frank van Hove als Gurnemanz
in Dortmund. Foto: Petra
Coddington

Unter den Sängern der Dortmunder Aufführung darf Angela Denoke an erster Stelle genannt werden: Ihre Kundry war beglückend entspannt, geistig durchreflektiert und mit stimmlichen Mitteln bewegend gestaltet. Die Sängerin hat einen langen und bisweilen dornigen Weg der stimmlichen Entwicklung hinter

sich; das Ergebnis ist rundum überzeugend. Auch Johannes Martin KränzlesKlingsor erschöpft sich nicht in einer schönen, wohlgeformten Stimme, sondern bringt mit Hilfe einer reifen Technik zum Ausdruck, was in dieser komplexen Figur steckt: Die aus Verletzungen und Traumata erwachsende Bosheit hat selten ein Sänger so überzeugend in vokale Farben getaucht.

Der Gurnemanz wurde erst kurzfristig mit dem Bass Frank van Hove besetzt: eine klare, nicht sehr große, geradlinige Stimme, ausgezeichnet artikulierend und sorgfältig den Text ausdeutend, freilich auch ohne die Sonorität und Fülle einer klassischen Wagner-Stimme. Diesem Ideal kommt eher Victor von Halem als Titurel entgegen; allerdings muss man bei ihm auch die kehlige Färbung der Töne in Kauf nehmen. Simon O'Neills Parsifal war trotz seines gestalterischen Engagements keine Offenbarung: zu klein, beengt in der Emission, knödelig quäkend im Ton. Nur im zweiten Aufzug gelang es ihm, sich zu befreien, seinen Tenor hin und wieder strömen zu lassen statt ihm eine grelle Tonproduktion aufzudrängen.

Mit großen Erwartungen befrachtet, enttäuschte Matthias Goernes Auftritt als Amfortas. Es ist vor allem das gedeckte, unfreie Timbre, das den Klang eindimensional werden lässt, dazu kommen guttural klingende Vokale und begrenzte Expansionsfähigkeit. Seine Textausdeutung dagegen ist tadellos und verrät die Erfahrung des Liedsängers. Der Balthasar-Neumann-Chor und die Knaben der Chorakademie am Konzerthaus Dortmund beschworen eher Palestrina – mit dem sich Wagner eingehend befasst hatte – als den füllig-sensiblen Klang, der aus den mystischen Höhen Bayreuths herabströmt. Am 26. Januar ist der Hengelbrock'sche „Parsifal“ in der Philharmonie Essen zu erleben.

Vor zehn Jahren im Aalto, jetzt in der ganzen Welt: Martina Serafin zu Gast in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

Willkommen zurück, Frau Serafin! Vor zehn Jahren war die Sängerin am Aalto-Theater in großen Rollen zu erleben wie die Fiordiligi in „Cosi fan tutte“ (1999), die Elsa im „Lohengrin“ (2000) oder die Marschallin im „Rosenkavalier“. Heute singt die Dame in London, Mailand und Wien. Gerade erholt sie sich von der „Tosca“ in der Arena von Verona; bald reist sie weiter zur nächsten „Tosca“ nach Paris und zu Wagners „Ring“ an die Met. In Essen glaubt man offenbar, es brauche den Extra-Hinweis, wer Martina Serafin sei: Eine „weltberühmte“ Sängerin springe ein für die erkrankte Anja Harteros, war auf Aushängen im Foyer der Philharmonie zu lesen. Nun gut, jetzt wissen wir's.



Martina Serafin.
Pressefoto:
Philharmonie Essen

Das Einspringen ist ein undankbarer Job: Die Bochumer Symphoniker und Dirigent Friedrich Haider mussten kurzfristig neu disponieren, haben sogar einer Extra-Probe zugestimmt. Dafür gab's Lob von Intendant Johannes Bultmann. Heikle Stücke wie das „Lohengrin“-Vorspiel oder das „Siegfried-Idyll“ lassen sich unter solchen Bedingungen nicht optimal erarbeiten. Das war zu hören: körnige Schlacken in den ätherischen Entrückung des „Lohengrin“-Vorspiels und der resignierten Piano-Schwermut von „La Traviata“. Die Violinen an den hinteren Pulten mit eher robustem Ton. Aber auch schön geformte Bläsersoli in der schwungvollen Einleitung zum dritten „Lohengrin“-Akt.

Hätte Haider das Tempo in der Ouvertüre zu Verdis „Nabucco“ nicht so extrem angezogen, wären die Musiker sicher präziser und klangschöner bei der Sache gewesen. Verdis „Macbeth“-Ballettmusik war das spannendste Stück des Abends; man wundert sich, warum man diesen Hexensabbat mit der majestätischen musikalischen Erscheinung der Totendämonin Hekate nicht öfter hört.

Mit den beiden Arien der Tannhäuser-Elisabeth stieg Martina Serafin in den Abend ein, noch ein wenig rau im Ton, mit bebendem Unterkiefer und nicht ganz sitzenden Hochtönen. Die Stärken der Sängerin liegen zweifellos dort, wo sie stimmlich wie eine Verismo-Heroine agieren darf. Etwa bei den Arien von Puccini und Giordano, zum Beispiel „In quelle trine morbide“ aus Puccinis „Manon Lescaut“: bombiger Stimmsitz, klare Artikulation, der klassische Ton einer dramatischen Sängerin. Aber auch tiefe Bewegtheit, fulminante Steigerungen. Nur mit der Höhe muss Martina Serafin vorsichtig sein: Sie scheint Mühe zu haben, die Stimme weit und entspannt auf der Stütze zu halten. Emotional aufgeladen: „La mamma morta“ aus „Andrea Chenier“. Und ein Gruß aus Wien als Zugabe: „Meine Lippen, sie küssen so heiß“ aus Lehárs „Giuditta“. Bei solchen Schmeicheltönen glaubt man der Sängerin aufs Wort!

Wagner, Maazel, Tristan: In Essen feiert man den „Meister“ etwas anders

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

Richard Wagner wird 2013 erwartungsgemäß groß gefeiert. Ringe beginnen und Ringe enden, allenthalben eifern Regisseure zu zeigen, was noch nie erschaut, versuchen Dirigenten aus den Partituren zu lesen, was noch nie erlauscht. Staatsopern beschäftigen sich mit den Haupt- und Staatsaktionen der Wagner-Bühne. Den Rest überlässt man den Kleinen und schürt damit das von den Wagner-Vergötterern der Bayreuther Kreise propagierte Vorurteil, erst ab dem „Holländer“ beginne der „echte“ Wagner.

So wird es grad ein wenig „Rienzi“ geben – obwohl ein Experte wie Egon Voss dafür plädiert, in diesem Werk sei das Wagner'sche Idiom erstmals zweifelsfrei durchgehend hörbar. Die Rhein-Ruhr-Region kann ab 9. März 2013 in Krefeld Wagners Versuch erleben, die zeitgenössische französische und italienische Oper zu übertreffen (Regie: Matthias Oldag). Keinen Anwalt finden „Das Liebesverbot“ oder gar „Die Feen“ – mit Ausnahme von Leipzig, das mit Bayreuth kooperierend beide Werke szenisch bringt –, obwohl die Lebenskraft dieser frühen Opern in den letzten Jahren immer wieder auch auf der Bühne zu bestaunen war – zuletzt beim „Liebesverbot“ in Meiningen, das ab 2. Februar 2013 dort wieder dem Spielplan steht.

Dass Hinrich Horstkotte vor den Toren Dresdens, in Radebeul, das „Liebesverbot“ inszenieren darf (Premiere am 8. Dezember 2012), zeichnet nicht nur dieses Mini-Opernhaus aus, sondern ist auch eine schallende Ohrfeige für die keine halbe Stunde

Straßenbahnfahrt entfernte Semperoper, der statt des überall gespielten „Tristan“ ein „Rienzi“, uraufgeführt 1842 in Dresden, gut gestanden hätte.

So hebt sich die Essener Philharmonie unter ihrem scheidenden Intendanten Johannes Bultmann aus dem meist überflüssigen Wagner-Gefeiere durchaus mit einem Programm der klügeren Sorte heraus: Unter dem Titel „Tristan Akkord“ rückt Wagners folgenreiches harmonisches Experiment in den Blickpunkt. Der „Tristan-Akkord“ avancierte zum Fanal für den Aufbruch in die musikalische Moderne und hielt Generationen von Musikern in seinem Bann. Wobei die Folge von fünf Sinfoniekonzerten auch die Rolle von Franz Liszt beleuchtet, den man mit Fug und Recht als den kühneren Neuerer bezeichnen darf. Hat er doch schon 1854 in seiner „Faust-Sinfonie“ ein Zwölftonthema verwendet. Aber an Wagner schieden und schärften sich die Geister der kommenden Generationen, und der Akkord aus „Tristan und Isolde“ wurde zur Chiffre für das Neue.

Dieses Neue faltet sich auf bei sonderbaren Hitzköpfen wie Alexander Skrjabin, den das Russische Nationalorchester am 11. November mit seiner Sinfonie „Poème de l'extase“ vorstellen wird. Auch Rachmaninow und Elgar – die beiden anderen Komponisten im Programm – wären ohne Wagner nicht denkbar. Liszt und Skrjabin sind dann die Eckpfeiler einer Klaviermatinee von Evgeny Bozhanov am 14. April. Und am 18. Mai spielt das WDR-Sinfonieorchester Liszts „Faust-Sinfonie“.

Bereits am 6. Oktober ist das hr-Sinfonieorchester zu Gast in der Philharmonie. Auf dem Programm: Arnold Schönbergs „Pelléas et Mélisande“ op.5, 1905 uraufgeführt. Das eher durch seine Verwendung von Leitmotiven mit Wagner korrespondierende Werk ist eine hervorragende Ergänzung zu Claude Debussys Oper „Pelléas et Mélisande“ von 1902, die – leider am gleichen Tag – im Aalto-Theater Premiere hat.

Dass die weit verzweigten Verästelungen des französischen „Wagnérisme“ unbeachtet bleiben; dass von Emmanuel Chabrier

bis Vincent d'Indy und Ernest Chausson nichts zu hören ist; dass auch die deutsche musikalische Wagner-Rezeption zwischen kritikloser Imitation und kreativer Transformation durch seinen Sohn Siegfried Wagner unbeleuchtet ist, lässt das Konzept rudimentär bleiben. Für solche konsequente Durchformung eines Programm-Gedankens fehlt dann wohl das Geld und – bei vielen Mainstream-Musikern – auch der Wille.

Den „Tristan-Akkord“ selbst brachte zur Eröffnung der Konzertreihe kein Geringerer als Lorin Maazel zum Klingen: Kaum im Amt als Chefdirigent der Münchner Philharmoniker, kam er mit seinem neuen Orchester, den Münchner Philharmonikern, in den Alfried-Krupp-Saal. Immer wieder war er in Essen gern gesehen: 2005 und 2008 mit dem New York Philharmonic Orchestra, 2010 mit den Wiener Philharmonikern, 2011 mit Mahlers Fünfter und dem Philharmonia Orchestra London. Nach glänzendem Erfolg mit Mahler in München und Bruckner beim Lucerne Festival brachte Maazel nun Schubert, Wagner und Strauss mit – und die Münchner Philharmoniker zu ihrem Debüt in Essen!



Lorin Maazel in der
Philharmonie Essen, 16.
September 2012. Foto:
Philharmonie Essen

Maazel hat viele unvergessliche Abende dirigiert – und auch dieser wird im Gedächtnis bleiben. Allerdings nicht, weil die Interpretation des 82jährigen überzeugt hätte. Denn Maazel

scheitert im „Tristan“-Wunschkonzertstück an einem ins schier Endlose gedehnten Tempo; in Strauss' „Also sprach Zarathustra“ an seinem Verständnis von „sehr breit“, das er nicht endenwollend dehnt. Als wolle er in die Spuren von Sergiu Celibidache treten, mit dem die Münchner legendär langsame Konzerte spielten, zerstückelt er die Erregungskurve des „Tristan“-Vorspiels in statische Klangfarbinseln, lässt das Orchester auf der Stelle brodeln, nimmt der Musik das Sehrende, Strebende, Sehnsuchtsvolle.

Dafür entdeckt der klarsichtige Analytiker im „Liebestod“ Begleitfiguren, die sonst im Fieber untergehen, als seien sie ein Welt-Ereignis. Und wenn sich die Musik vor dem ekstatischen Höhepunkt endlich in Bewegung setzt, baut Maazel noch schnell ein Ritardando ein und nimmt dem Schwung die Kraft. Immerhin: Der „Tristan-Akkord“ selbst erklingt in sezierter Klarheit, wie man es von Maazel nicht anders erwartet hat.



Lorin Maazel und die Münchener Philharmoniker, Philharmonie Essen, 16. September 2012. Foto: Philharmonie Essen.

Auch die Fanfare aus Strauss' „Also sprach Zarathustra“, vielen bekannt aus Stanley Kubricks Film „2001 – Odyssee im Weltraum“, verliert so ihre Dynamik und ihre rhythmische Schärfe. Die Bläser winden sich auf Schneckenbahnen, die Celli

grummeln, bis ein Fagott Erlösung verheißt. Maazel kostet aber auch die phänomenalen Spieleigenschaften der Münchner aus und lässt hören, mit welcher musikalischen Weltklasse er die nächsten drei Jahre zusammenarbeitet.

Schuberts Vierte zu Beginn war zum Glück kein Einspielstück, sondern eine farbige Demonstration, was der 19jährige Komponist von Mozart, Gluck und seinem Lehrer Salieri abgelauscht und in aufkeimender Individualität verarbeitet hat.

Festspiel-Passagen IV: Sensibilität statt Sensation

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

Im sechsten Jahr hat es sich – um bei Richard Wagners Wortwahl zu bleiben – „ausgerast“. Die Liebe zum Tode hin ist zu einer recht langatmigen Affaire degeneriert. Christoph Marthalers „Tristan und Isolde“-Inszenierung hat für ihre letzten fünf Aufführungen am Grünen Hügel trotz penibler Einstudierung durch Anna-Sophie Mahler keine Kraft mehr. Marthaler selbst ist schon gar nicht mehr gekommen. Das „verzückte und wahnsinnige Begehren nach dem Ewigen und Absoluten“ (Thomas Mann) schrumpft auf die Dimensionen eines kleinbürgerlichen Trauerspiels.

Dabei hatte Marthalers Inszenierung – gegen alle bloß ästhetisch sich erregende Kritik – ihre Meriten. Denn sein sorgsamer Minimalismus und die schnoddrig-spießigen Räume der Anna Viebrock schlossen von vornherein die „erotische“ Romantik aus, die viele in Wagners weltensprengender Liebesgeschichte suchen. Da war nichts mit blauer Liebesnacht unter funkelnden Sternen. Sondern eher gescheiterter Ausbruch

aus einer tristen Sphäre: abgerissene Säle, schimmeliggraue Keller, der Charme einer Kolchosenkantine.



Humorige Anflüge im zweiten Aufzug: Isolde (Irene Theorin, links) und Brangäne (Michelle Breedt). Foto: Jörg Schulze

Was Marthaler 2005 gezeigt hat, blieb mir in Erinnerung als ein gemeinsames Schreiten von Tristan und Isolde hin auf ein Ziel, das jenseits dieser überwältigenden Tristesse liegt. Gemeinsames Schauen auf ein Ziel außerhalb des Horizonts statt umarmungssüchtige Banal-Erotik: Marthaler hatte im Blick, worum es dem erlösungsbedürftigen, geradezu manisch auf eine höhere Form der „wahren Liebe“ versessenen Wagner gegangen ist. Davon geblieben sind die ohnmächtigen Ausbrüche Isoldes im ersten Aufzug, das pubertäre Spiel mit den Schaltern für die „Zünde“ im zweiten, aber auch das beeindruckende, isolierte Rasen und Sterben Tristans.



Der Bayreuther
Tristan: Robert Dean
Smith. Foto: Jörg
Schulze

Dieser Tristan findet auch 2012 in Robert Dean Smith eine nicht gerade ideale, aber sehr glaubwürdige Darstellung. Smith ist einer der wenigen, die den Tristan wirklich singen – nicht brüllen, markieren oder deklamieren. Auch wenn sich sein Tenor manchmal nicht frei entfaltet, nicht optimal in den Raum projiziert ist, nimmt er für sich ein, weil er behutsam steigert, weil er sensible Piani gestalten kann. Dass er vorsichtig mit seinen Kräften haushaltet und sich im Fieberwahn auf der heimatlichen Burg Kareol nicht entäußert, ist konsequent: Smith ist kein Heldentenor alter Schule – aber wo gibt es noch einen Tristan, der verschwenderisch strahlende Töne verschenken kann?

Und wo gibt es eine Isolde, die Bayreuth aus der Herrschaft der glucksend-wabernden Großkaliber befreien könnte? Iréne Theorin – wir kennen sie als Isolde und Turandot vom Aalto-Theater – hat das Material für Ausbrüche, sie kann auch verhalten singen. Aber ihre Tonbildung ist so vibratosatt und matt fokussiert, dass man kaum ein Wort versteht. Für den „Liebestod“ fehlen ihr die Zwischentöne und die langsam sich steigernde, sehrende Glut, das jenseitige Verschweben des

Tons, das Gestalten des großen Bogens. Doch der Beifall, der in direktem Verhältnis zur Lautstärke der Sänger stand, kam der schwedischen Sopranistin reichlich zu.

Mit Kwangchul Youn kehrt der König Marke von 2005/06 wieder zurück; ein führender Wagner-Bass, der jenseits von Hornbrille und Funktionärsmantel den inneren Zwiespalt, das aufrichtige Leiden an einer „Wunde, die kein Himmel erlöst“ verkörpert, aber auch das ratlose Nichtverstehen des metaphysischen „Müssens“ in Tristan und Isolde gegenseitiger Verfallenheit. Mit freiem, sicherem Sitz und leuchtendem Klang nimmt Clemens Bieber als junger Seemann für sich ein. Bieber hat vor 25 Jahren in Bayreuth debütiert und ist inzwischen der dienstälteste Solist der Festspiele. Doch die Stimme ist frisch und unverbraucht wie eh und je.

Mit Jukka Rasilainens Kurwenal kann sich nur anfreunden, wer dröhnend scharfgeschnittene Wagner-Stimmen liebt. Ralf Lukas als Melot versucht, seiner Rolle als korrekter, verständnisloser Verräter markant gerecht zu werden; Arnold Bezuyen und Martin Snell erfüllen als Hirt im Hausmeister-Kittel und Steuermann die Erwartungen. Michelle Breedt macht aus der Brangäne ein Kabinettstück der Schauspielkunst, wenn sie im zweiten Aufzug die Gouvernante herauskehrt und Isolde vom unüberlegten Griff zum Lichtschalter abhalten will. Gesanglich kultiviert sie leider, was sie auch als Fricka im „Ring“ gezeigt hat: unstedt hervorgestoßene Töne, brüchige Linien, kaum einmal ein lockerer Ansatz.

Zum heimlichen Star der Aufführung steigerten sich das Orchester und der Dirigent Peter Schneider. Ihm, dem die glamouröse Aura des Pultstars abgeht, sind die tiefsten Eindrücke des Abends zu verdanken. Souverän konzipiert er die großen Linien, die atemberaubenden Steigerungen, die Exaltation des Klangs. Dabei ist schwer atmende Dramatik seine Sache nicht; die Musik hat bei ihm eine hellglühende Transparenz, die bei aller Hitze den Blick auf Strukturen nicht verwabert.

Schneider ließ nichts selbstverständlich „fließen“; er kennt die Stockungen, das Ausleuchten harmonischer Tiefen in eingängig scheinenden Momenten vertrauter Thematik. Außerdem artikuliert er so sorgfältig wie sängerfreundlich; nur im dritten Aufzug läuft die Musik manchmal neben den Eruptionen Tristans her statt sie zu stützen oder abzutönen. Schneider hat sich erneut als Wagner-Interpret von hohem Rang erwiesen. Man braucht die Sensation nicht, die Sensibilität genügt.

Festspiel-Passagen III: Liebe in Zeiten der Datenströme

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

Jan Philipp Gloger ist 31 und damit aus einer Generation, die mit Matrix, Modem und Microsoft aufgewachsen ist. Er war noch ein Kind, als die alten Blöcke des Kalten Krieges von den neuen Fronten der Globalisierung und des Neoliberalismus abgelöst wurden. Die Welt, die ihm sein Bühnenbildner Christof Hetzer für den „Fliegenden Holländer“ auf der Bayreuther Festspielbühne gestaltet, ist die Welt dieser Kinder. Ein magisch flackerndes Gefängnis, gebildet aus Prozessoren und Platinen, Lichtbändern und Zählwerken. Winzig klein sitzen zwischen den energetischen Entladungen Menschlein in einem anachronistischen Holzboot: Daland und der Steuermann, autoritärer Chef und beflissener Angestellter. Sie sind beide so cool. Aber wenn sich Herr Daland unbeobachtet fühlt, schnupft er eine Prise Koks, und fühlt sich ertappt, wenn jemand guckt.



Gestrandet im Meer der Daten: Daland (Franz-Josef Selig, rechts) und der Steuermann (Benjamin Bruns).
Foto: Enrico Nawrath

Gloger will, das macht das Einstiegsbild des „Fliegenden Holländer“ deutlich, Wagners Geschichte einer utopischen, einer „wahren“ Liebe in der Welt der vom Zeitgeist Getriebenen erzählen. Ihr Horizont ist die Vernetzung, die scheinbar Alle mit Allen verbindet. Aber dieses Netzwerks der Produzierenden und Kommunizierenden macht unendlich einsam: Der Holländer, der zwischen dem Datenblinken auftaucht, hat mit dem Rollkoffer und dem Kaffee-Pappbecher die Embleme des global ökonomisch getriebenen Ahasvers von heute bei sich.

Ein weiteres Prinzip, das sich der aus Hagen stammende Regisseur als Deutungsmuster zu eigen macht, ist das der Verkleinerung: In dieser Welt wird auf verwertbares Format heruntertransponiert. Der Sturm wird zum domestizierten Strom frischer Luft aus dem Ventilator, der in Dalands Produktionsstätte hergestellt wird: Summ und brumm, du Rädchen ... Reduziert wird auch die Liebe: Der Holländer fragt in seinem Monolog nach dem gepries'nen Engel Gottes, der seines Heils Bedingung ihm gewann. Die Antwort gibt eine Kaffee-Mamsell mit lasziver Bewegung: konsumierbarer Sex, ökonomisch relevante Gefühlsprodukte. Der Steuermann hält sich gleich an dem fest, was man greifen kann: Der Geldkoffer liegt in seinen Armen.

Mit dem Zuschnitt auf das, was man „in Zahlen darstellen kann“

– ein Lieblingskriterium von Unternehmensberatern und Controllern – endet Glogers Geschichte auch: Der Steuermann fotografiert mit seinem Handy die Vereinigung von Senta und Holländer im Tode – und zur nachkomponierten Verklärungsmusik Wagners verpacken eifrige Arbeiterinnen das neue Produkt: Kitschfiguren des Paares, von innen zu beleuchten. Der heftig ausgebuhte Coup der Inszenierung erfasst sehr genau die ökonomische Banalisierung großen Ideen und geistiger Entwürfe. Die „wahre Liebe“ Wagners, ein transzendentaler Begriff, kommt in solch schlichtem Materialismus nur als herziger Abklatsch vor.

Der Wagner'sche Liebesbegriff ist in den letzten Jahrzehnten in der Inszenierungsgeschichte des „Fliegenden Holländers“ oft genug reduziert, korrumpiert oder desavouiert worden. Zu erinnern ist an Harry Kupfers grandiose Bayreuther Deutung von 1978, der das Transzendierende in Wagners „Holländer“ aus einem materialistischen Ansatz konsequent als Wahn zu entlarven versuchte. Es gab psychologisierende Deutungen in jeder Spielart; in jüngerer Zeit wuchs die Sensibilität für das mythische Potenzial der Oper.



Pietà: Symbol für Wagners
"wahre Liebe". Adrienne
Pieczonka als Senta und
Samuel Youn als Holländer.
Foto: Enrico Nawrath

Udo Bermbach zitiert im Programmheft des Bayreuther

„Holländers“ nicht umsonst Max Horkheimer, der für die Bestimmung der „wahren Liebe“ ihre Richtung auf ein „künftiges glückliches Leben aller Menschen“ für unverzichtbar gehalten hat. Ein Ziel, das nur als Utopie oder in religiös begründeter Perspektive gedacht werden kann.

Gloger zeigt in seiner Inszenierung nun keine Offenbarung, aber er lässt seine Deutung auf eine solche hin offen. Das Romantisch-Übersinnliche, für das der Holländer steht, löst weder Widerstand noch Erschrecken aus; es hat in dieser Welt einfach keinen Platz. Wo es auftaucht – etwa durch die Mannen des Holländers in der Chorszene des dritten Aufzugs – wird es einfach absorbiert. Doch Senta, das „Kind“, das „nicht weiß, was es singt“, erschafft sich eine Welt, gibt ihrem Suchen eine Richtung, die sie mit der Sehnsucht des Holländers „nach dem Heil“ verbindet.

Haus, Schiff und Himmel bildet sie nach. Eine Puppe aus Pappe steht auf der Höhe des Hügels aus Schachteln, den sie sich als Flucht- und Rückzugsort errichtet hat. Genau an dieser Stelle erscheint der Holländer in Dalands Haus, eine Verkörperung dessen, was Senta sich in ihrem Inneren erträumt. Solche Momente der Inszenierung stellt Gloger ziemlich lapidar und kaum erläutert auf die Bühne – vielleicht die größte Schwäche der Produktion, die gerade in den intimen Szenen zwischen Senta und dem Mann ihrer Ideale zugespitzter interpretieren müsste. Aber um an solchen Momenten weiterzuarbeiten, ist Bayreuth ja eine „Werkstatt“.

Mit dem Dirigenten der einzigen Premiere dieser Festspiel-Saison am Grünen Hügel, Christian Thielemann, war sich Gloger einig, nicht auf die derzeit beliebte „Urfassung“ des „Holländers“ zuzugreifen, sondern den nachkomponierten „Erlösungsschluss“ als weitergehenden Willen Wagners zu akzeptieren und szenisch zu integrieren. Wenn sich Senta am Ende mit selbstgebastelten Papp-Engelsflügelchen zu ihrem Holländer auf die Sehnsuchts-Burg flüchtet und zum harfenlichtdurchfluteten Pathos des Finales die

Plastikfigürchen verpackt werden, könnte dieser Moment als rabenschwarzer Kommentar zu Wagners scheinbar irrealem, psychologisch verstiegenem Konzept gesehen werden. Doch dem steht die Musik im Wege: Thielemann lässt sie in solchem Ernst, solch brennender Identifikation aufleuchten, dass sie einen unüberwindlichen Kontrapunkt zum Zynismus der Szene setzt: Klingende Hoffnung, Rettung der Wahrheit und ungebrochene Hoffnung auf die verwandelnde Kraft der Liebe.

Thielemann hat sich des „Holländers“ in einem höchst ästhetischen Orchesterklang angenommen, ist aber nicht immer in der Tiefe angekommen. In der Ouvertüre bricht er in Sentas Balladenmotiv den Bogen und radikalisiert die Punktierungen zum dezidierten Non-Legato. „Schöne Stellen“ kostet er wieder einmal bis zur Grenze des Zerfallens aus. Oft achtet er mehr auf die Brillanz der Melodiestimmen als wichtige Farben aus der Tiefe der Partitur zu heben und zu gewichten. Das ist schwelgerisch musiziert und – die Ovationen beweisen es – höchst publikumswirksam. Aber hinter der Glätte ist es schwer, Abgründe zu orten.



Adrianne Pieczonka
als Senta. Foto:
Enrico Nawrath

Unter den Sängern überzeugen alleine der schönstimmige und sichere Steuermann von Benjamin Bruns und die Senta Adrianne Pieczonkas. Ihr gelingen balsamische Piani, aber auch die aufflammende Leidenschaft und der zu allem entschlossene Furor des Finales. Dass sie nicht alle Töne konstant durchstützt, macht ihr bei manchen, von Thielemann noch verlangsamten Bögen Probleme. Aber als lyrisch grundierte Senta mit der nötigen Expansionskraft und stimmlich abgesicherter Farbpalette ist Pieczonka ihren Vorgängerinnen seit den achtziger Jahren überlegen.

Der Sänger des Titelhelden, Evgeny Nikitin, musste wegen seiner unglücklichen [Tattoo-Affäre](#) weichen. Sein Cover Samuel Youn, in Köln engagiert und dort auch als „Holländer“ erfolgreich gewesen, schlug sich tapfer. Er beginnt mit entspannter Tiefe, doch die Stimme verkrallt sich, je höher sie steigt, immer heftiger in einer klanglich limitierten Position, wird fest und unflexibel. Dann verliert der Sänger auch die Freiheit, verständlich zu artikulieren. Die hat Michael König als Erik: Als Hausmeister im grauen Kittel versucht er vergeblich, seinen braven, ambitionslosen Liebes-Begriff der zum Höchsten gestimmten Senta zu erklären. Dennoch könnte das alles freier, unverfärbter und mit Schmelz gesungen sein; schließlich sind Eriks Gefühle ja aufrecht und lauter.



Franz-Josef Selig,
bis 1995 am Aalto-
Theater Essen, singt
den Daland. Foto:
Enrico Nawrath

Franz-Josef Selig, von 1989 bis 1995 im Ensemble des Essener Aalto-Theaters, ist einer jener kraftvollen, aber wüst orgendeln Bässe, die für einen noch nie überzeugenden Wagner-Stil stehen. Und Christa Mayer hinterlässt als Mary stimmlich wenig Eindruck. Wie immer eine sichere Bank: Der Chor der Bayreuther Festspiele hat unter Eberhard Friedrich Glanz, Wucht und Präzision wie eh und je. Obwohl die Regie-Sensation, die sich viele Beobachter erwarten, am Grünen Hügel diesmal ausgeblieben ist, kann sich Glogers ausgewogene Arbeit behaupten; neben Herheims überbordenden „Parsifal“-Assoziationen, Hans Neuenfels' „Lohengrin“-Zuspitzungen und Sebastian Baumgartens überkandidelter Installations-Belebung im „Tannhäuser“ hat sie als solide erarbeitetes Musiktheater durchaus ihre Chance.

Künstlerisches Muskelspiel zum Abschied

geschrieben von Martin Schrahn | 14. Mai 2013



Die Sopranistin Anna Prohaska gastiert in Essen.
Foto: Patrick Walter/DG

„Nirgends ... wird Welt sein, als innen“: Das Zitat aus Rainer Maria Rilkes siebenter Duineser Elegie könnte gemünzt sein auf den Dirigenten und Pianisten Christoph Eschenbach, der sich zur kommenden Spielzeit als Residenz-Künstler der Essener Philharmonie präsentiert. Doch wir wagen es nun, diese Sentenz dem analytisch präzise, in steter Zurückhaltung arbeitenden Intendanten Johannes Bultmann zuzueignen. Weil er wahrscheinlich, nach jener für ihn letzten Saison (2012/13), seine Wirkungsstätte ohne große Geste verlassen wird. Weil er sich vorstellen kann, soviel gab er preis, während eines Sabbatjahres jenseits aller künstlerischen Betriebsamkeit zu leben.

Noch aber, gewissermaßen zur finalen Essener Saison, lässt Bultmann die Muskeln spielen. In Form jener hochkarätigen Dirigenten, Sängerinnen oder Orchester, die für Qualität und grenzübergreifenden Ruhm stehen. Da spielen zum Auftakt im September 2012 die Münchner Philharmoniker unter Altmeister Lorin Maazel, da will die junge Sopranistin Anna Prohaska mit barocken Arien bezaubern, der hochgelobte israelische Dirigentenfeuerkopf Omer Meir Wellber romantische Glut entfachen, oder eben Christoph Eschenbach in fünf Konzerten und bei einem Lyrik-Talk seine künstlerische Visitenkarte abgeben.



Dirigent Omer Meir Wellber.

Foto: Philharmonie Essen

Die Reihen Lied, Alte Musik bei Kerzenschein, Stimmen, Jazz und Jugendstil werden fortgeführt wie eben auch die für Bultmann ungemein wichtige Konzertfolge namens „Now!“. Essens Philharmonie-Intendant, seit jeher engagierter Anwalt der Neuen Musik, fragt in elf Veranstaltungen nach dem Fortschritt im avantgardistischen Komponieren. Dem voraus geht der Programmschwerpunkt „Tristan-Akkord“, jenes tönende Gebilde, das als Schlüssel gilt zur Überwindung der Tonalitätsgrenzen.

Damit verbunden ist natürlich die Würdigung Richard Wagners zum 200. Geburtstag. Höhepunkt soll die konzertante Aufführung des „Parsifal“ werden, mit Balthasar-Neumann-Chor und Ensemble unter Thomas Hengelbrock. Spannend dabei ist die Verwendung historischen Instrumentariums. Wiederum neu daran ist die Kooperation mit dem Dortmunder Konzerthaus.

Insgesamt bietet die nächste Philharmonie-Saison um die 100 Eigenveranstaltungen. Eine Zahl, auf die sich das konzertante Geschehen inzwischen eingependelt hat. Bultmann ist indes wichtiger, dass man hinsichtlich der Qualität in der oberen Liga mitspielen kann. Und dass stets neue Ideen ihr Recht auf Verwirklichung bekommen, all dies verbunden mit finanzieller Planungssicherheit.

Zum Herbst 2013 aber wird Hein Mulders seine Doppelintendanz für Philharmonie und Oper antreten. Es dürfte spannend werden, wie neu die Karten dann gemischt werden.

„Verträgen halte Treu'“ – Kann Castorf den „Ring“?

geschrieben von Martin Schrahn | 14. Mai 2013

Er macht's. Er, das ist Frank Castorf, Intendant der Berliner Volksbühne, Regie-Berserker und Stückezerfledderer. Er wagt sich ans Größte, Hehrste des musikalischen Theaters – also an Richard Wagners gewaltige, episch breite Trilogie „Der Ring des Nibelungen“. Kann er's? Vor allem: Schafft er's ausgerechnet am würdevollen Weihetempel namens Bayreuth? Die da das Sagen haben, Katharina Wagner und Eva Wagner-Pasquier, rufen ein klares „Ja“.

So steht es also fest: 2013, im Jahr des 200. Geburtstags von Richard Wagner, inszeniert ein Beinahe-Grünschnabel in Sachen Opernregie den mächtigen Vierteiler des Genius. Was nicht unbedingt ein Problem sein muss: Christoph Marthaler, Christoph Schlingensiefel oder Werner Herzog waren auch nicht unbedingt die geborenen Opern-Deuter – auf dem Grünen Hügel lieferten sie Achtbares. Andererseits: Die Filmemacher Lars von Trier (Melancholia) und Wim Wenders (Der Himmel über Berlin) hatten vor dem „Ring“ bereits kapituliert, einen entsprechenden Bayreuther Auftrag dankend zurückgegeben.

Nun also Frank Castorf. Er ist im Revier kein Unbekannter. 2004 hatte der DGB den Einjahresintendanten ganz unsolidarisch vom Ruhrfestspielhof Recklinghausen gejagt. Weil das Publikum weggeblieben war. Niemand wollte sehenden Auges in eine Image-Katastrophe schlittern. Ein Regisseur aus (Ost)-Berlin, der

gerne suburbanen Elend auf die Bühne wuchtete, war zuviel des Übels.



Richard-Wagner-Büste im Garten auf Bayreuths Grünem Hügel, in grimmiger Erwartung.

An Opern wiederum hat sich Castorf bisher zweimal versucht. Giuseppe Verdis Eifersuchtsdrama „Otello“ brachte er 1998 in Basel heraus. Er geruhte, die Konventionen und Illusionen des Musiktheaters zu zerstören. Alles lief beiläufig ab, nichts berührte. 2006 folgten in Berlin „Die Meistersinger von Nürnberg“. Jedenfalls ein bisschen davon – mit Schauspielern und einem „Chor der werktätigen Volksbühne“, mit Textbrocken aus Ernst Tollers Revolutionsdrama „Masse – Mensch“.

Kann Castorf also den Ring in Bayreuth? Er wird sich an jede Note, jede Silbe halten müssen, sonst wird ihn der „Wagnerianer“ ins ewige Walküren-Feuer verbannen. Doch er hat einen Vorteil: Er ist, nach Wenders' Absage, der Retter in der Not. Ohnehin ist die Zeit knapp, einen anständigen Ring aus dem Boden zu stampfen. Im übrigen: Nach dem „Tannhäuser“, den Sebastian Baumgarten heuer in der Biogasanlage verortete, kann's kaum schlimmer kommen.

Den wohl größten Skandal auf dem Grünen Hügel hat sowieso Patrice Chéreau zu verantworten. Dessen „Jahrhundertring“-

Deutung (1976) datierte in Zeiten der Frühindustrialisierung – mit entsprechend antikapitalistischem Einschlag. Störungen im Festspielhaus und Debatten nach den Aufführungen, die bisweilen in Prügeleien kulminierten, waren das Ergebnis. So gesehen, soll Castorf ruhig kommen. Bayreuth ist bereit.

„Fliegender Holländer“ in Dortmund: Der aus der Kälte kam

geschrieben von Martin Schrahn | 14. Mai 2013



Treu bis in den Tod? Senta (Christiane Kohl) und der Holländer (Andreas Macco).
Foto: Stage Picture

Keine massigen Schiffe, deren Körper sich drohend auf die Bühne schieben. Keine blutroten Segel, die von furchterregenden Untoten zeugen. Auch eine das Grauen

erregende Düsternis fehlt, eher regieren fahle Töne das Geschehen. So bleich, wie das Gesicht des „Holländers“, so blass, wie Sentas Hauttönung.

Das Spukhafte, generell gesagt, die Nachtseite der Romantik, weicht hier, in der Dortmunder Oper, einer graumelierten Kälte. Sie geht aus von dem verfluchten Seemann, und sie trifft auf eine kleinbürgerliche Welt frostiger Disziplin. Farbtupfer sind Attribute des Hässlichen, in den ihnen zugewiesenen Räumen wirken sie lediglich peinlich altmodisch.

Da ist es nur konsequent, dass am Ende der neue Dortmunder Opernintendant Jens-Daniel Herzog, in Personalunion mit dem Regisseur Herzog, die Bühne freiräumen lässt. Richard Wagners romantische Oper „Der fliegende Holländer“ findet ihr Finale in kalkiger Leere. Senta gibt sich die Kugel, der ewige Wandler über den Meeren verschwindet in schmutziger Gischt. Uns fröstelt.

Herzog bleibt diesem Ansatz, der Gemütszustände von Resignation und Leere zu illustrieren scheint, noch in der „Liebesszene“ zwischen dem Holländer und Senta treu. Da ist mehr kritisches Beäugen denn sehnsuchtsvolles Blicken. Da herrschen Zweifel, fehlt jede Seligkeit, regiert letztthin die blanke Furcht vor dem Scheitern.

Die Glut der Orchestersprache fängt Herzog andererseits durch große Aktion auf. In Dalands Schiffskontor herrscht buchhalterischer Gleichschritt, in der Spinnstube, eine Art Friseursalon, gebetsmühlenhaftes Summen und Singen, im Seemannsheim bierselige Stimmung harter Kerle, die von der stürmischen Wucht des „Holländer“-Chores indes an die Wand gedrückt werden. Mathis Neidhardt hat diese Räume gebaut, vor sich hingammelnde Orte des Alltags, eigentlich nur Staffage für ein kaltherziges Drama.



Sturm im Seemannsheim. Foto:
Stage Picture

Wie ein Handlungsreisender, der den Tod sucht, tritt der Holländer auf. Groß, steif, nicht dämonisch. Andreas Macco gibt dieser Figur Würde mit starker Stimme, singt nuanciert, aber mit bescheidenen Klangfärbungen. Dem armen Steuermann (Lucian Krasznec, ein wundervoller lyrischer Tenor) rückt er jedoch bedrohlich zu Leibe.

Die Begegnung mit dem Geschäftsmann Daland wiederum wird zu einem distanzierten Prozess des Abschätzens und Kräftermessens. Wen Wei Zhang beweist dabei Statur, mit großer, felsenfester Stimme. Christiane Kohl als Dalands Tochter Senta ist eine Entdeckung. Glutvoll klingt ihre Ballade, dynamisch breit aufgefächert, mal mit herbem Unterton, dann mit leuchtender Süße. Doch alles wahnhaftes Aufbrausen wird abgeschwächt von Zweifeln. Letzthin ist Erik (Mikhail Vekua, leider mit tenoraler Überzeichnung) der Einzige, dem man Gefühle wirklich abnimmt.

„Der fliegende Holländer“ in Dortmund: Kraftvoll die Chöre wie die Philharmoniker unter Jac van Steen – sie zeichnen ein wild musikalisches Drama nach, das die Regie mit Rauhereif überzieht. Romantik aus der Kühlkammer, mit einigen Hitze-Impulsen, gleichwohl mit gehöriger Suggestivkraft. Einhelliger Beifall.

(Der Text ist in ähnlicher Form in der WAZ erschienen).

Informationen der Dortmunder Oper:

http://www.theaterdo.de/event.php?evt_id=1291&sid=289fbf944134efc6a6cf10b234de7551

Wagners „Holländer“ in Wuppertal: Schmerzensmann und Erlöser

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

Diese Senta wird man sich merken müssen. Musikalisch leidenschaftlich, technisch abgesichert, kraftvoll und jugendlich unverbraucht: Selten hört man Richard Wagners herausfordernde Frauenpartie aus dem „Fliegenden Holländer“ so überzeugend wie bei der Premiere in Wuppertal. Die Britin Allison Oakes ist keineswegs das Kind, das nicht weiß, was es singt. Sondern eine entschlossene junge Frau, bereit, ihre eigene Existenz aufs Spiel zu setzen, um das Gespenst aus der Tiefe des Meeres auf ewig zu erlösen.

So ist es nur schlüssig, dass Chefdirigent Hilary Griffiths und Regisseur [Jakob Peters-Messer](#) in der Wuppertaler Neuinszenierung zum Auftakt der Spielzeit das inzwischen verpönte, harfenumflorte Erlösungs-Finale spielen. Der „Holländer“ darf hier das Ende nehmen, das Wagner ihm in letzter Hand gegeben hat. Nicht Tod und Vernichtung nehmen ihren Lauf. Zwei Menschen gehen aufeinander zu und beginnen eine neue Geschichte. Ob gemeinsam oder nicht, ob in einem „Jenseits“ oder auf einer neuen irdischen Lebens-Ebene, das lässt Peters-Messer offen.

Kay Stiefermann ist ein zutiefst resignierter Holländer, der getrieben ist vom Fluch, immer wieder „ewige Treu auf Erden“ erproben und daran scheitern zu müssen. Als sein Schiff landet – das Licht-Segel des Bühnenbild-Debütanten Guido Petzold ist ein szenisch wirkmächtiges Symbol –, quält er sich kriechend auf die Spielfläche. Sein Mantel, wie alle Kostüme von Sven Bindseil atmosphärisch treffend gestaltet, erinnert an Murnaus „Nosferatu“. Stiefermann hat die dramatische Reserve für die Partie, das Gespür für den Sinn der Worte, nur manchmal eine zu flach geführte Stimme. Eine sichere Atmung würde das Problem lösen und der Stimme verlässliche Substanz geben.

Viel ausgeprägter kämpft Johan Weigel als Erik mit technischen Problemen: Wenn er versucht, in Wagners bewusst konventionell gestalteter musikalischer Sprache Senta von ihrem Weg abzubringen, zeugt ein angestrengt flacher, an den Gaumen gedrückter Ton von unzureichender Stütze und mangelnder Tiefenatmung. Christian Sturms Steuermann und Miriam Ritters jugendlich wirkende Mary dagegen können gesanglich wie sprachlich für sich einnehmen. Wuppertal hat, abgerundet von dem als bieder-ältlichen Raffgeier gezeichneten Daland von Michael Tews, ein beachtliches Ensemble für diesen „Holländer“ aufzuweisen.

Auch Chor und Extrachor lassen in Wuppertal den engagierten Einsatz für Wagners Partitur spüren. Chordirektor Jens Bingert hat seine Mannschaft beisammen; selbst nervöse Einsätze, bei Premieren nicht unüblich, halten sich in Grenzen. Dass die Geistermannschaft des Holländers aus Lautsprechern singt, ist mittlerweile üblich – auch wenn dieses Verfahren das komplex komponierte Aufeinandertreffen der Chöre nicht eben transparenter macht.

Am Pult waltet Hilary Griffiths mit extrem langsamen Tempi. So sympathisch es ist, dass sich ein Dirigent einmal dem modischen Zwang zur Hetze entzieht: In Wuppertal wird schon in der Ouvertüre die Zeit so gedehnt, dass Innenspannung und dramatische Stringenz mit Adagio-Blei beschwert auf den Boden

eines zähen Klangmeeres sinken. Gerade die Chöre wirken betulich; der rhythmische Biss Wagners schnappt kraftlos zu. Die Erregung und Spannung der fiebrigen Quinten, der scharfen Blechakzente, der dynamischen Bögen bleibt unausgeleuchtet.

Licht ist das beherrschende Medium, das Regisseur Peters-Messer für seine Deutung einsetzt. Das Duett, in dem sich der verfluchte Seefahrer und die sensible junge Frau kennen lernen, lässt er in tiefem, ruhigem Blau als ein weltentrücktes Versinken erkennen. Licht hebt Personen hervor, erzeugt verräterische Schatten, markiert ein Quadrat auf der sonst leeren Bühne, das als Projektionsfläche immer wieder zeichenhaft hervortritt. Und das Senta für sich einnimmt, als sie den rettenden „Engel Gottes“ in ihrer Ballade beschwört. Die christlichen Konnotationen beachtet Peters-Messer wohl: Als Senta dem gepeinigten Seefahrer ihre „Treue bis zum Tod“ versichert, hält sie ihn wie einen Gekreuzigten fest: Der „Holländer“ als Schmerzensmann und als Erlöser – ein komplex deutbares, gelungenes Bild.

Leider sind solche Momente in der Inszenierung nicht häufig, trotz des Potentials, das die auf Licht konzentrierte Bühnengestaltung eröffnet. Einziges Requisit des Illusionstheaters sind die Taue, die sich zu Beginn wie eine riesenhafte Takelage über die Bühne spannen. Aus dem anregenden Ansatz macht Peters-Messer dann aber doch nur ein Arrangement, in dem psychologischer Feinschliff der verlegenen Stilisierung und einer flüchtig wirkenden Personen-Rege geopfert wird. Bemerkbar ist dies etwa im ratlosen Umgang mit dem Chor. Ein paar Bierkästen und eine Polonaise nach Blankenese – das ist zu wenig, um die Spannung zwischen den exaltierten Hauptfiguren und der biedereren Gesellschaft zu charakterisieren. Das ist schade, stört das Publikum aber wenig: Der Beifall ist heftig, wohl auch, weil man in Wuppertal erleichtert ist, von Regietheater-Zumutungen verschont zu bleiben.



„Tristan“ bei der Triennale: Liebestod im Zwielficht

geschrieben von Werner Häußner | 14. Mai 2013

Ein „Wagnis“? Willy Decker wählt große Worte bei der
Premierenfeier nach „Tristan und Isolde“

zur Eröffnung der zehnten [Ruhrtriennale](#), der letzten unter
seiner Intendanz.

Wagners gewaltiges, alle Grenzen sprengendes Werk ist heute
fest im

Musiktheaterbetrieb verankert: An der Oper Köln scheiterte
2009 David Pountney

daran, in Düsseldorf zog 2010 Klaus Guth die Linien hin zu
Wagners Biografie, in

Essen steht die Inszenierung von Barrie Kosky ab 29. Januar

2012 wieder im
Spielplan. Selbst mittlere Häuser wie Wuppertal und Münster
hatten in den
letzten Jahren ihren „Tristan“ – und konnten szenisch wie
musikalisch mit achtbaren
Ergebnissen auf sich aufmerksam machen. Wozu also in der
Jahrhunderthalle
Bochum ein Stück realisieren, das man in der dichten
westdeutschen Theaterlandschaft
wahrlich nicht missen muss?

Die Antwort liegt bei Decker selbst und in der Programmatik
der Triennale: Nach Judentum
und Islam steht in diesem Jahr der Buddhismus im Zentrum der
Reflexion über die
großen Weltreligionen. Wagner hatte sich, von Schopenhauer
inspiriert, intensiv
mit buddhistischen Gedanken beschäftigt, sich sogar einmal als
„unwillkürlich
zum Buddhisten geworden“ bezeichnet. Decker selbst folgt
persönlich den Pfaden
des Buddhismus. So liegt es nahe, in „Tristan und Isolde“ die
Spuren dieser
asiatischen Lehre – die eigentlich keine Religion sein will –
zu erforschen,
die Schnittpunkte zwischen der christlichen Geisteswelt des
Westens und der
buddhistischen Spiritualität des Ostens erkenntlich zu machen.

Wagner radikalisiert mit diesem geistigen Instrumentarium die
romantischen Axiome
eines E.T.A. Hoffmann. Es ist nicht mehr nur die Trugwelt des
bürgerlichen
Wohlbehagens, die zugunsten einer vollkommeneren und
authentischeren „Geisterwelt“
überwunden wird. Es ist nicht mehr nur die Vollendung im
Paradies, wie sie das

Christentum verspricht. Für Wagner zählt die Überwindung einer Schein-Welt, die unserer Vorstellung Raum und Zeit vorgaukelt, wo es doch nur das All-Eine, das Ewige gibt. Heraus aus „jener grauenhaften Ursächlichkeit des Entstehens und Vergehens“: das ist Wagners Sehnsucht. So erklärt sich das „Unbewusst“ als „höchste Lust“, erklärt sich die Radikalität, mit der das Protagonistenpaar Liebe und Tod als Erfüllung anstreben.

Das eine bekommt man nicht ohne das andere: Wirkliche Liebe ist, wie Wagner ja auch pathetisch für sein eigenes Leben beklagte, in dieser Welt der – scheinbaren, aber wirksamen – Gegensätze nicht zu haben; Tod ist die Bedingung, dass die Schranken zwischen den Individuen fallen und der Weg frei wird in die Erfüllung und Erlösung. Und die Nacht ist die Chiffre für die Abwesenheit des grausamen Lichts, in dem die Scheinwelt, die uns umgibt, zu jammervoller Wirksamkeit gelangt.



Anja Kampe als Isolde in der Inszenierung Willy Deckers bei der Ruhrtriennale (Foto: Ruhrtriennale/Paul Leclair)

„Tristan und Isolde“ lässt sich ebenso romantisch-christlich lesen, aber Deckers Bezug auf den Buddhismus hat zumindest in der dramaturgischen Konzeption viel Anregendes an sich. Auf der Bühne sind die komplexen Gedanken dann allerdings schwer zu realisieren. Decker und sein Bühnenbildner Wolfgang Gussmann wählen, unterstützt vom Licht Andreas Grüters, den Weg der extremen Reduktion. Zwei leere, weiße Flächen liegen parallel, schieben sich ineinander, bilden kühle, ästhetisch-geometrische Figuren oder nach hinten ins Unendliche offene Räume, müssen aber auch den harten Einbruch der Schein-Realität erdulden, wenn die schrundigen Außenmauern der Halle sichtbar werden, zwischen denen die Flächen wie eine Insel der Zuflucht schweben. Ein Himmelskörper treibt im Hintergrund, schiebt sich im dritten Aufzug in die Welt Tristans, leuchtet wie der drohende Mond in Strauss' „Salome“ unheilvoll rötlich, als der Liebestrank seine Wirkung entfaltet. In der „Nacht der Liebe“ wird das Rund zu einer Blase, die Symbolbilder birgt: Meer, Dunst, zerfließende Körper und Gesichter, die sich drehen, auflösen und wieder konkretisieren, und die im dritten Aufzug in blutrotes Licht tauchen.

In diesem abstrakten Raum gelingen eindringliche Bilder, etwa wenn Isolde isoliert im Heer der grünen Mannen König Markes sitzt, oder wenn sich in den fantasievollen Projektionen des Teams „fettFilm“ (Momme Hinrichs und Torge

Møller) die weißen
Platten in einem weiten kosmischen Raum verlieren. Doch in der
Personenregie
bleibt vieles im Ungefähren stecken, kommt Decker nicht über
symbolische
Arrangements hinaus, wie sie schon seine Leipziger „Tristan“-
Inszenierung gekennzeichnet
haben. Der Schluss wirkt merkwürdig kraftlos: Die beiden
weißen Platten
schließen sich wie Buchdeckel. Isolde, herausgetreten aus
dieser Sphäre, singt
die letzten Worte ihres „Liebestodes“ im Zwielflicht, das am
Ende dem Dunkel
weicht.

Musikalisch war der Triennale-Tristan dem künftigen
Generalmusikdirektor der Bayerischen
Staatsoper München anvertraut: Kirill Petrenko hat mit den
Duisburger
Philharmonikern in der gut eingerichteten, dennoch schwierigen
Akustik der
Jahrhunderthalle einen skrupulös verfeinerten Wagner
erarbeitet. Jede Stimme kommt
zu ihrem Recht. Der Spaltklang wird ins Extrem getrieben. Das
lässt etwa das
Frage-Antwort-Spiel von Streichern und Bläsern, die
harmonische Anreicherung
durch selbständige Begleitstimmen oder die Reibungen in der
vielschichtigen
Chromatik deutlich hervortreten. Gleichzeitig aber löst sich
Wagners Mischklang
auf in zusammenhanglose Einzelteile, die auch die Legato-
Wirkungen empfindlich
beeinträchtigen.

Petrenko achtet fast ängstlich darauf, die Sänger nicht
zuzudecken, unterdrückt damit aber

jene ekstatische Überwältigung, die gerade der „Tristan“-Partitur eigen ist.

Das Fieber der Streicher im Schlussgesang bleibt kalt, die „Nacht der Liebe“

fröstelig. Auch wenn man sich die pathetischen Rauschzustände vergangener

Dirigenten-Generationen nicht zurückwünscht: So ausgeblutet kann dieser „Tristan“

höchstens als klang-anämisches Gespenst durch das kalte Kabinett zeitgeistiger

Musik-Lesarten geistern. Immerhin ließ sich auf diese Weise hören, wie

vorzüglich die Duisburger Philharmoniker ihre Aufgabe bewältigten. Die Bläser

konnten auch in den Soli brillieren, während es die Streicher schwer haben, in

der resonanzarmen Akustik zu bestehen.

Unter den Sängern können sich die Frauen am ehesten noch dem erschreckenden Mittelmaß

entwinden, das den Wagner-Gesang heute bestimmt. Claudia Mahnke ist vor allem

in ihren Rufen im zweiten Aufzug eine stimmsatte Brangäne mit unforciertem,

substanzvollem Klang. Anja Kampe geht die Isolde mit einem lyrischen, aber

expansionsfähigen Ton an. Ihre Artikulation ist – wie die von Frau Mahnke –

einwandfrei, die Tonbildung frei von der missverstandenen großhubigen Vibrato-Dramatik

amerikanischer Sopran-Schlachtschiffe. Decker verordnet ihr nicht immer

nachvollziehbare raumgreifende Aktionen; dennoch hat sie ihre Partie unter

Kontrolle, kann nuancieren und ins Piano zurücknehmen.

Christian Franz versucht das als Tristan auch. Aber dem Tenor,

der in den Neunzigern
seine Karriere in Wuppertal begonnen hat, fehlt die Sicherheit
beim
Positionieren der Stimme. Bereits im ersten Aufzug steigt sein
nicht sonderlich
voluminöser Tenor nach oben, wird dünn und bemüht. Im Duett
des zweiten
verschmelzen die Stimmen nicht, setzt Franz den rund
gebildeten Piani von Anja
Kampe fistelig ungestützte Töne entgegen. Durch den
mörderischen dritten Aufzug
kämpft er sich angestrengt; man wundert sich, dass die Stimme
noch die
Kondition für den vokalen Gewaltparcours hat. Mit Stephen
Milling gewinnt die
Figur des König Marke vokale Kontur, wenn auch die Höhe nicht
befriedigt.
Alejandro Marco-Burmester ist ein sicherer Kurwenal, Boris
Grappe ein greller, passend
unsympathischer Melot. Das ChorWerk Ruhr unter Michael Alber
bewies wieder
einmal gediegene Qualität. – Der Beifall der Triennale-Fans
war lang, aber
schütter und steigerte sich nur bei Anja Kampe zu freundlicher
Intensität.

Lisztiana III – Konzertantes

Gipfeltreffen

geschrieben von Martin Schrahn | 14. Mai 2013



Manchmal kann er dem Reiz kaum widerstehen. Dann will sich der Pianist Daniel Barenboim der Staatskapelle Berlin zuwenden, die doch sein Orchester ist, und dem Dirigenten Daniel Barenboim zu seinem Recht verhelfen. Doch am Pult steht kein geringerer als Pierre Boulez. Und deshalb muss sich der Mann am Klavier bescheiden. Er hat auch so alle Hände voll zu tun.

Denn wenn es darum geht, beide Klavierkonzerte Franz Liszts an einem Abend zu spielen, sollte die Aufmerksamkeit allein aufs Soloinstrument gerichtet sein. Barenboim weiß dies nur zu gut. Von ihm wird nicht weniger verlangt als kernige Virtuosität, Sinn für lyrische Verläufe sowie der Blick aufs große Ganze dieser beiden einsätzigen Konzerte.

Gleichwohl leitet sich die Spannung des Abends in der Essener Philharmonie maßgeblich von diesem Gipfeltreffen ab. Boulez, von Haus aus Komponist, ein Meister des analytischen Denkens, nun klar konturiert dirigierend, trifft auf Barenboim, dessen pianistischer Glanz ein wenig verblasst scheinen mag. Und dessen Stern als gefühlvoller Dirigent umso heller erstrahlt.

So sehen wir also, vom prima disponierten Orchester her betrachtet, oft Liszt, den Modernen. Dann lässt Boulez Klänge schroff hervortreten oder klare dynamische Akzente setzen. Barenboim aber präsentiert uns Liszt als zutiefst empfindsamen Romantiker, dem Akkordgedonner oder Passagenwerk eher lästige Pflicht ist. Dann setzt der Pianist ganz auf Klang, brillant schillernde Figurationen, feine Verästelungen.

Viele Liszt-Bilder hat das Klavier-Festival Ruhr bereits evoziert, bei diesem Konzert stellen zwei berühmte, eigenwillige Interpreten ihre konträren Vorstellungen in aller Bescheidenheit nebeneinander. Barenboim, im virtuoson Geläuf verbissen auf Präzision achtend, sucht lieber die Nähe zum von Liszt hoch verehrten Chopin, das Filigrane nahezu zelebrierend.

Boulez wiederum mag's eher dramatisch, zupackend, auch zügig, führt die Holzbläser andererseits zu schönsten Kantilenen. Dafür ist indes ein Preis zu zahlen: Solist und Orchester verhaken sich mitunter in ungleichmäßigen Tempi. Manches klingt schematisch. Doch immerhin: Falschem Pomp und triefendem Sentiment sind alle klug entgangen.

Das Kompliment gilt umso mehr Pierre Boulez und der Staatskapelle im Umgang mit Richard Wagners „Faust Ouvertüre“ und dessen „Siegfried-Idyll“. Die kurzen Stücke, den jeweiligen Liszt-Konzerten vorangestellt, geben dem Orchester einerseits Gelegenheit, ihren weichen, runden, nie aufdringlichen, aber suggestiv vielfarbigen Klang aufs Schönste in den Raum zu stellen.

Zum anderen, dafür sorgt das auf Struktur und Binnenspannung fokussierte Dirigat Boulez', rückt das „Idyll“ niemals in die Nähe einer verkitschten Naturpostkarte. Und die Faust-Ouvertüre, Schumanns Romantik so wenig verleugnend wie etwa den „Lohengrin“, besticht bei allem Klangvolumen durch stete Transparenz.

Am Ende zwei Zugaben: Daniel Barenboim spielt Liszts „Consolations“ und einen der Valses oubliées. Da ist er ganz bei sich, ein emotionaler Feinzeichner. Barenboim, den Dirigenten, völlig vergessend.

Weitere Blicke auf Franz Liszt wagt das Klavier-Festival Ruhr mit einer vierteiligen Hommage zum 80. Geburtstag des großen

Liszt-Deuters Alfred Brendel. Till Fellner, Francesco Piemontesi und Kit Armstrong zählen zu den Solisten. Brendel selbst wird über „Liszt – vom Überschwang zur Askese“ sprechen. Alles zu erleben in der Stadthalle Mülheim (14. bis 19. Juni). Weitere Informationen: <http://www.klavierfestival.de>

(Der Text ist in ähnlicher Form im Westfälischen Anzeiger erschienen.)