

Balancieren am Absturz: Bravouröses Ensemble und faszinierende Bühne in Kurt Weills „Street Scene“ in Münster

geschrieben von Werner Häußner | 14. Januar 2019



Gefährdete Existenz: Garrie Davislim als Sam Kaplan in Kurt Weills „Street Scene“ am Theater Münster. Foto: Oliver Berg

Der Tag kriecht dahin wie jeder andere: Hitze und Arbeit, Tratsch und Müßiggang, ein bisschen Liebe und ein bisschen Streit, etwas Sehnsucht und etwas Leid. Alltag eben, oder eine „Street Scene“, wie Kurt Weill seine „American Opera“ genannt hat. Er bleibt bei diesem neutralen Titel seiner Vorlage, einem mit dem Pulitzer Preis ausgezeichnetem Stück von Elmer

Rice, einem der einst führenden Dramatiker der USA. Am Theater Münster hat Hendrik Müller Weills Musiktheater-Experiment neu inszeniert.

Ein beliebiges Haus, eine beliebige Straße, kein Reichtum, aber auch kein Elend, und Menschen aus aller Herren Länder, von Schweden und Irland bis Italien und Mexiko. Blitzlicht-Szenen lassen die Charaktere aufscheinen:

Anna Maurant, abgearbeitet, duldsam, geknechtet von ihrem dumpfen, jähzornigen Mann Frank, und doch immer noch schön mit ihren blonden Haaren und in ihrem roten Kleid – die Kostüme von Katharina Weissenborn geben stets Fingerzeige für Interpretation. Sam Kaplan, linkisch, aber mit nachpubertärem Enthusiasmus für Bücher und Wissen, Sohn eines jüdischen Paares in besseren Verhältnissen. Vincent, ein übergriffiger, fieser Herumtreiber aus der nicht eben sympathischen Familie Jones. Die Fiorentinos, Italiener aus dem Klischee-Bilderbuch. Und dazu eine Reihe episodischer, aber liebevoll gezeichneter Figuren.

Frage nach dem Gelingen oder Scheitern des Lebens

„Street Scene“ braucht ein sorgfältig aufeinander eingespieltes Ensemble und eine im Detail wie im großen Bogen gleich bewusst arbeitende Regie. Denn so atomisiert die Szenen zunächst wirken, so geschickt arbeiteten Rice und Weill allmählich die Konturen des Dramas heraus, das sich im zweiten Akt zu einer Tragödie antiken Zuschnitts steigert. Man darf sich nicht täuschen lassen: Im Flair des Alltäglichen wird die Frage, wie Leben gelingt oder sich verfehlt, nicht klein gemacht. Sie wird aber neu verortet in einer konkreten Gegenwart und in Menschen, die uns heute auf unseren Wegen auch begegnen könnten. Das macht den Realismus in Weills Oper aus, der aber überhöht wird und die Story ins Prinzipielle steigert.



Die gespiegelte Bühne als Meta-Ebene in Rifail Ajdarpasic's raffinierter Erfindung: Szene aus Kurt Weills „American Opera“ in Münster. Foto: Oliver Berg

Am Theater in Münster verlieren Müller und sein Bühnenbildner Rifail Ajdarpasic beide Aspekte nicht aus den Augen. Ein so präzise analysierendes und gleichzeitig sinnlich faszinierendes Bühnenbild ist selten zu erleben: Das abgewohnte Gründerzeit-Mietshaus mit seinen lichtlosen Fenstern im Zentrum des Raumes ist nur scheinbar ein realer Bau.

Spiegelbildlicher Blick

Ein riesiger Spiegel bildet ab, was tatsächlich auf dem Bühnenboden liegt – und wenn sich die Darsteller auf dieser durch Simse, Schwellen und Vertiefungen gegliederten Fläche bewegen, betrachtet sie der Zuschauer im Spiegel von oben.

Die raffinierte Konstruktion ermöglicht Hendrik Müller und seiner Choreographin Andrea Danae Kingston, konkrete Handlungs- und spiegelnde Meta-Ebene gleichzeitig zu gestalten. Das Abbild der Figuren bricht Realismus auf, macht Spuren des Seelischen in der Haltung der Körper und in ihren Bewegungen sichtbar. Menschen balancieren nahe am Absturz sind, klammern sich mit einer Hand an einen Fenstersims, als fielen sie jeden Moment in die Tiefe; eine Frau hängt kopfüber

über eine Brüstung, als könne sie sich nur noch mit Mühe halten: Bilder gefährdeten Daseins; daneben bilden sich für Momente abstrakte Formationen, kühl, schön und bedeutungsoffen.

Das Bild überhöht auf diese Weise das Sozialdrama, wendet es ins Psychologische und ins Parabelhafte. Wenn im zweiten Akt Kristi Anna Isene als von allen gedemütigte Anna Maurant im langen weißen Kleid erscheint, wirkt sie nicht sozial-naturalistisch wie die Frau aus der unteren Mittelschicht, sondern wie eine zeitlose Erscheinung.

Müller lässt auch den Mord nicht hinter der Szene geschehen. Er zeigt in stilisierender Langsamkeit, wie Frank Maurant seine Frau und ihren Liebhaber Sankey umbringt: Eine poetisch enthobene Szene, die bestätigt, dass Jörn Dummann mit athletischem, entblößtem Oberkörper eher ein erotisch getöntes Sehnsuchtsbild als eine reale Person darstellt. Der Chor kommentiert aus dem Rang – auch das führt auf das antike Drama hin, wie Rice und Weill auch die klassische Einheit von Zeit, Ort und Handlung unangetastet lassen.

Als Revue missverstanden

Was aber bezweckt Müller, wenn er vor allem im ersten Akt Szenen dezidiert in die Nähe des Revue-Musicals rückt? Sicher gibt es das Durchbrechen der Handlung im musikalischen Bild – das Ice-Cream-Sextett ist ein Beispiel. Aber die Figur im Frack mit roten Pailletten gehört eher zu John Kanders „Cabaret“. Sie stiftet keinen Sinn, sie lenkt auf die falsche Fährte. Youn-Seong Shim muss als Daniel Buchanan in einem Clownskostüm in komisch dünnem Ton die Schmerzen seiner Vaterschaft beklagen – ein Missgriff wie die Revue-Girls, gehüllt in glitzernde Stars and Stripes. Besser hätte der Regisseur auf das Timing der Dialoge geachtet, die in Stefan Troßbachs deutscher Übersetzung den Ruch des Einstudierten nicht abstreifen können.

Offenbar ein tiefes Missverständnis: Kurt Weill wollte gerade kein „musical play“ schaffen, sondern eine eigene Form von Oper. Wenn Blues, Gospel- oder Tanzmusik in Weills Partitur auftauchen, so nicht, um „Street Scene“ in die Nähe des Musicals zu rücken. Weill hat im Sinn, die Formen zu emanzipieren und als seriöse musikalische Ausdrucksmittel zu verwenden. Stefan Veselka und das Sinfonieorchester Münster verstehen diesen Ansatz: Sie lassen sich nicht auf die grellen Rhythmen und den frechen Schmiss etwa eines Cole Porter ein, sondern betonen die strukturelle Tiefe der harmonisch reichhaltig ausgearbeiteten Musik. Das geht manchmal zu Lasten eines pointierten Tempos, trifft aber Weills Intention.



Eindrückliche
Bilder: Eine
Haltestelle, an der
nie ein Bus
abfährt, ein
Gebäudeskelett:
Chiffren der
Einsamkeit, des
Verfalls, der
Ausweglosigkeit.
Foto: Oliver Berg

Allgegenwärtige männliche Gewalt

Das Ensemble des Musiktheaters Münster schlägt sich mit einiger Bravour: Gregor Dalal ist dort atemberaubend präsent, wo er die brodelnde innere Ohnmacht des Frank Maurant in hilflosen Ausbrüchen verbaler Aggression und körperlicher Brutalität ausdrückt. Kathrin Filip zeichnet mit sensiblen Zwischentönen nach, wie sich der innere Widerstand von Murrants Tochter Rose gegen die bedrückenden Lebensverhältnisse und gegen die allgegenwärtige männliche, sexuell geladene Gewalt konkretisiert und nach dem Mord an ihrer Mutter zum einsamen Aufbruch aus ihrer bisherigen vergifteten Welt führt.

Juan Sebastián Hurtado Ramirez ist Roses Büroleiter, der gerne ihr latin lover wäre, Til Ormeloh der junge Vincent Jones, der Frauen für Freiwild hält, Gerry Davislim der Student Sam Kaplan, der die junge Frau trotz seiner Liebe nicht gewinnen kann, weil sie niemandem mehr „gehören“ will. Christian-Kai Sander und Ute Hopp haben als Eltern Kaplan je einen eindrücklichen Kurzauftritt. Melanie Spitau und Christina Holzinger lassen in ihrem grotesken Kindermädchen-Auftritt in Himbeercreme-Rosa an die Totengräber aus Shakespeares „Hamlet“ denken. Chor (Inna Batyuk), Kinderchor (Claudia Runde) und Statisterie beleben die Szenerie. Nicht zu vergessen Cedrik Runde in der wichtigen Kinderrolle des Willie, Jendrik Sigwart (Dick McGann) mit energiegeladenen Moves und Rüdiger Wölk, der allein durch seine Anwesenheit in seinem rollenden Drugstore wirkt.

„Street Scene“, zuletzt 2009 in Hagen und 2012 auch am [Musiktheater im Revier](#) in Gelsenkirchen, wird am 28. April 2019 in der Regie von John Fulljames an der Oper Köln Premiere haben und einen Vergleich mit der ambitionierten Produktion am Haus von Ulrich Peters in Münster ermöglichen.

Vorstellungen in Münster: 31. Januar, 10., 15. Februar, 2., 13., 16. März, 23. April, 25. Mai.

Info:

<https://www.theater-muenster.com/produktionen/street-scene.html>

Vorstellungen in Köln: 28., 30. April, 2., 5., 8., 10., 12., 16. Mai.

Info: <https://www.oper.koeln/de/programm/street-scene/4064>

Erhellendes Experiment: Ulrich Peters verschneidet in Münster Verdis „Don Carlo“ mit Schnittkes „Requiem“

geschrieben von Werner Häußner | 14. Januar 2019



Einsamer König

(Stephan Klemm) im
Raum des Todes.
Foto: Oliver Berg

Giuseppe Verdi war kein Freund der Kirche. Mit beißendem Hohn kritisierte er klerikale Doppelmoral, mit bitterer Schärfe zerlegte er die politische Rolle des Vatikans in Italien. Aber er hatte Priester unter seinen engsten Freunden, respektierte die Frömmigkeit seiner Frau Giuseppina Strepponi und äußerte sich nach allem, was wir wissen, nie gegen das christliche Glaubensbekenntnis.

So liegt es nicht fern, in der Figur des Großinquisitors in seiner Oper „Don Carlo“ eine szenische Verkörperung von Verdis Antiklerikalismus zu sehen. Kaum ein anderer Komponist hat eine kirchliche Figur mit derart verstörend fahlen Klängen eingeführt; in kaum einer anderen Oper wird in wenigen Sätzen die unmenschliche Ideologie eines in sich erstarrten Systems so präzise umrissen. „Perché un uom'?“ – Wozu ein Mensch?“ schleudert der uralte Priester-Greis dem König entgegen, fordert den Kopf des Rodrigo Marchese di Posa, in dem der zutiefst einsame Philipp endlich eine lautere Seele gefunden zu haben glaubt.

Für den Großinquisitor verzichtet Regisseur Ulrich Peters in seiner Neuinszenierung in [Münster](#) auf klerikale Konnotationen: Er ist kein Bischof und kein Mönch, sondern ein stolzer spanischer Grande in einem historisch anmutenden steifen Justaucorps. Nur eine Art Handrosenkranz mit Kreuz deutet das religiöse Moment an.

Den Zusammenhang zwischen Religion und Politik verlegt Peters mit einer wagemutigen musikalischen Lösung aus dem direkten Handlungsstrang des Stückes auf eine übergeordnete Meta-Ebene: Verdis düster-beeindruckender Rahmen – der Mönch, der die Vergeblichkeit menschlichen Strebens im Angesicht von Tod und Ewigkeit besingt – ist gestrichen. Dafür beginnen und beschließen Peters und sein Dirigent Golo Berg die Oper mit

dem „Requiem aeternam“ aus Alfred Schnittkes „Requiem“ (1977), ursprünglich gedacht als Bühnenmusik für Schillers „Don Carlos“.



Das Theater in Münster, ein ästhetisch gelungener Bau aus den Fünfziger Jahren. Archivfoto: Häußner

„Don Carlo. Ein Requiem“ ist folglich der Titel der ambitionierten Münsteraner Aufführung, für die Peters und sein Team am Ende kräftige Missfallensbekundungen einstecken müssen. Bei allen Vorbehalten gegen eine musikalische Lösung, die Verdis meisterhafte, formal genau ausgewogene Musik immer wieder empfindlich stört: Das Konzept hat etwas für sich. Wo der Kontext der katholischen Kirche in den Verläufen auf der Bühne einer auf die Psyche Philipps konzentrierten Lösung weichen muss, wird der christliche Glaube auf der Meta-Ebene als Horizont neu eingesetzt.

Schon die Glocken und die düsteren Stimmen von Schnittkes „Requiem“ machen zur Eröffnung deutlich, in welchem Koordinatensystem der spanische König seine göttlich

begründete Macht auf Erden ausübt. Es ist der Horizont des Todes. Doch der relativiert die politische Macht und setzt ihren unmenschlichen Folgen eine Vision von Hoffnung entgegen – mag man sie für bloß projiziert oder im christlichen Glauben abgesichert halten.

Am Ende, wenn alle tot sind, die Philipp etwas bedeuteten, und er die Leichen mit Herbstblättern bedeckt hat, kehren die Worte des „Requiem“ wieder. Ein berührender, mehrdeutiger Schluss: Einsam schreitet der König aus dem Raum des Geschehens, lässt den statuenhaft erstarrten Großinquisitor zurück. Der dominiert nun den Raum des Todes. Die jenseitige Ruhe, die der Text in seiner Bitte an Gott benennt, ist den befreiten Seelen verheißen. Ob Philipp das „ewige Licht“ erreichen wird, bleibt offen.

Schmerzhaftes Schneiden in die Musik Verdis

Andere Teile des Schnittke-Requiems schneiden manchmal schmerzhaft in die Szenen der Oper ein, verstärken aber ihre Aussage: das „Kyrie eleison“, die Bitte um Erbarmen, als Carlo im Kloster vom König und seiner früheren, geliebten Braut Elisabeth überrascht wird – eine Szene, die sich auf diese Weise zu einer halbrealen Imagination wandelt. Das „Sanctus“, das den König im Kopf quält, als er seine Macht an der hilflosen Gräfin Aremburg demonstriert hat. Das „Dies irae“ nach der bedrückenden Szene des Autodafés – das an dieser Stelle als viel zweideutigeres Signal wirkt als Verdis gestrichene Stimme vom Himmel. Und das Glaubensbekenntnis, das „Credo in unum Deum“ zum Aufstand des Volkes – Bestätigung der Macht des Großinquisitors, der durch sein drohendes Auftreten allein den Aufruhr ohnmächtig zusammenfallen lässt, oder trotziger Kontrast zur entfalteten, aber morschen Dominanz der irdischen Großen? Die Signale sind stark, ihre Deutung lässt Spielräume zu, die in diesem Fall dazu neigt, den Zorn Gottes denjenigen anzukündigen, die glauben, seine Sache mit Mord und Macht zu vertreten.



Stumpfe Farben, bedrückende Stimmung: Die Bühne von Rifail Ajdarpasic für „Don Carlo. Ein Requiem“ in Münster. Foto: Oliver Berg

Auf der Bühne von Rifail Ajdarpasic lässt Ulrich Peters den idealistischen Feuerkopf Posa als einzigen in der lebensvollen Farbe Rot auftreten. Alle anderen hüllt Ariane Isabell Unfried in Kostüme zwischen strahlendem Weiß (Elisabetta) und düsteren Grau-, Schwarz und Silbertönen. Der Raum ist ein bleiern-zwielichtiger Kasten. Nur von oben oder von außen dringt Licht ein, das hin und wieder grelle Schatten schneidet, nie aber Wärme spendet.

Der Tod regiert diese Welt: Graue Baumstämme streben nach oben, doch sie sind in kaminartigen Schächten gefangen. Ihre Blätter sind längst verwelkt; sie bedecken einen Todeshügel, schweben hin und wieder verloren von oben herab. Ein Sarg thront im Zentrum des ersten Bildes, ein Schwert steckt wie ein Grabkreuz im Boden. Wenn der König seine brüchige politische Macht entfaltet, steht ein Ledersessel an der Stelle des Leichengehäuses. Ein Bild, das die bedrückende Atmosphäre des Stücks lastend depressiv einfängt.

Peters lässt keinen Zweifel, wer in diesem Verhängnis das Opfer ist: Philipp II. Gedankenverloren stützt sich Stephan Klemm auf den Sarg. Als Don Carlo (Garrie Davislim) sich in seiner ersten Arie in den glücklichen Moment der ersten Begegnung mit Elisabetta in Fontainebleau versetzt, schleicht der König wie ein materialisiertes Omen um seinen Sohn.

Zu Beginn des dritten Aktes, vor seiner zentralen Szene „Ella giammai m’amó“, ist der König nicht allein auf der Bühne – und dennoch unendlich einsam, wenn er die stummen, starren Gestalten seines Lebens umschreitet: Elisabeth, deren geplante Verbindung mit Carlo er aus politischen Gründen verhindert hat. Eboli, die schon im Lied vom Schleier im ersten Akt als seine Mätresse eingeführt wird und deren Leben daran zerbricht. Carlo, den er unglücklich gemacht hat, weil er seiner Liebe zu Elisabetta aus politischer Rason jede Chance verbaut hat. Posa, dessen hochfliegende politische Pläne er zu spät erkennt.



Ganz in Weiß und auch als Opfer der politischen Ranküne selbstbewusst:
Kristi-Anna Isene als Elisabetta.
Foto: Oliver Berg

Stephan Klemm versucht, der tragischen Gestalt mit leisen Tönen, mit fragilen, ungestützt gesungenen Klängen beizukommen – musikalischer Ausdruck einer verlorenen Seele. Klemm setzt seinen wohlgeformten Bass ein, als glaube er nicht an Seelen-Expression durch Belcanto. Dieser Filippo ist nur scheinbar

ein machtvoller Akteur, in Wirklichkeit ein existenziell verunsichertes Opfer einer diffusen, allgegenwärtigen Macht, die sich ein einziges Mal in der Gestalt des Großinquisitors konkretisiert. Allerdings fehlen seinen Schlüsselszenen die letzte psychologische Konsequenz: Regisseur Peters hat es offenbar nicht geschafft, dem Darsteller über den panischen Griff beider Hände an die Schläfen oder das steife Anlegen der Arme hinaus subtilere Reaktionen seelischer Pein zu vermitteln.

Leider gelingt es ihm auch nicht, aus dem steif agierenden Garrie Davislim (Carlo) und der anfangs markant und selbstbewusst auftretenden Kristi-Anna Isene (Elisabetta) prägnant gezeichnete Charaktere zu formen. Szenen wie die Konfrontation Elisabeths mit dem König im dritten oder dem Abschied von Carlo im vierten Akt kommen nicht auf den Punkt und wirken eher routiniert arrangiert als szenisch durchdrungen. Auch das Gespräch des Königs mit Posa entbehrt des Spannungsbogens – immerhin versucht Filippo Bettoschi, dem flammenden Idealismus, aber auch der mutigen Ehrlichkeit Posas ein Gesicht zu geben.



Monika Walerowicz (Eboli)
und Stephan Klemm (König
Philipp). Foto: Oliver Berg

Für die packendsten Momente der Inszenierung sorgt Monika Walerowicz als Eboli: Sie ist nicht nur eine vorzügliche Sängerin, die mit Stimmfarben gestalten kann, sondern lebt als

Darstellerin in ihrer Rolle: Ein Blick, eine Geste schafft Beziehung und baut Spannung auf. Ihr Bekenntnis, Elisabetta verraten und dem König zu Willen gewesen zu sein, gefolgt von der grandios ausgeleuchteten Arie „O don fatale“ ist einer der Höhepunkte des Abends. Der König spürt, dass er beide Frauen verloren hat, legt seinen Kopf an die Schulter der sich demütigenden Eboli, bevor er geschlagen den Raum verlässt: In diesem Moment hat man Mitleid mit dem Monarchen und seiner gefangenen Seele.

Keine vokalen Muskelspiele

Der neue Münsteraner Generalmusikdirektor Golo Berg befreit Verdis Musik gründlich von dröhnender Vordergründigkeit und dem lautstarken Stimmprotz, der sich im Gefolge des Verismo zum Teil bis heute hält. Vor allem Garrie Davislim als Don Carlo kann entspannt und mit vielen Mezzoforte-Schattierungen gestalten, missbraucht etwa das Freundschaftsduett mit Posa im ersten Akt nicht für vokales Muskelspiel. Auch Kristi-Anna Isene überzeugt als Elisabetta ungeachtet einiger schriller Spitzentöne mit einem leuchtend abgerundeten Zentrum und lyrischer Noblesse.

Filippo Bettoschi kontrolliert als Posa meist erfolgreich die Tendenz zu einem rauen Vibrato, wie es in der neueren italienischen Schule leider oft zu erleben ist. Probleme beim Aussingen eines gelösten, klangvollen Legato kann er nicht ganz vermeiden. Christoph Stegemann formt seine Phrasen und den polierten Klang seines Basses edel aus, doch die düstere Autorität des Inquisitors stellt sich nicht ein. Das mag auch an der Auffassung von Golo Berg liegen, der die sich steigernde Dramatik der Szene nicht einfordert.

Dass Berg einen zwiespältigen Eindruck hinterlässt, liegt vor allem an den Eingriffen, die er in Verdis Musik erlaubt. Schon vor gut zehn Jahren hat er als GMD in Dessau rabiate Streichungen in „Don Carlo“ mitgetragen, weil Regisseur Johannes Felsenstein die fixe Idee umsetzen wollte, Verdis

Oper so weit wie möglich an Schillers Dramentext anzunähern. Jetzt lässt er streichen, um Schnittkes Requiem-Teile in Verdis Musik einzupassen.

Es mutet seltsam an, zu lesen, wie er im Programmheft jedes Wort, jeden dynamischen Hinweis und jede Artikulationsanweisung Verdis für verbindlich erklärt, aber keine Hemmungen hat, an Verdis Szenenkomplexen zu schnippeln. Das tut weh – aber das Experiment in Münster deswegen für gescheitert zu erklären, wäre nicht angemessen. Dazu zeigt Peters' Konzept zu überzeugend, welche zerstörerische Wirkung eine – zumal sich religiös begründende – Macht entfaltet, aber auch, welches machtkritische Potenzial ein ernst genommener christlicher Glaube einzubringen hat.

Weitere Vorstellungen: 12./15./18./31.10. – 5./11./17.11. – 12./22./25.12.2017; 05.01. und 02.02.2018. Info und Karten: www.theater-muenster.com

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

geschrieben von Werner Häußner | 14. Januar 2019



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

Sexualität, Psychoanalyse, Religion: Die geistigen Strömungen des 19. Jahrhunderts konnten diesem Spannungsfeld nicht entkommen. Faszination und Erschauern begleiteten es. Die katholische Kirche in Europa formulierte ihr tiefes Misstrauen gegen die gerade aufbrechenden Strömungen der Psychoanalyse, verschanzte sich hinter der Bekräftigung moralischer Konzepte und Urteile, die Jahrhunderte lang gegolten hatten. Die Moderne glaubte dagegen an einen Weg aus einer drückend empfundenen intellektuellen Erstarrung hin zu neuen Ufern der Erkenntnis und der geistigen Entwicklung.

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

Die Repräsentanten dieser „hysterischen“ Spaltung sind die

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



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

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

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

In Thaïs begegnen uns die Odaliskinnen der schwülen Malereien

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

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



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

So eine Vorlage müsste eigentlich jeden Regisseur Blut lecken lassen. Doch Francisco Negrin ist an der Oper Bonn, die Massenets Werk – nach dem Theater Lübeck – endlich einmal in

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

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

Stefan Blunier am Pult des Beethoven Orchesters Bonn setzt gegen die zagende Szene eine höchst klangbewusste, atmosphärisch mutig ausgeleuchtete musikalische Interpretation: Wie schillerndes Öl verlaufen Töne ineinander, wie duftender Rauch ziehen exotische Farben durch tragende Säulen des Klangs. Und Konzertmeister Mikhail Ovrutsky gibt

dem Violinsolo die verzückte Süße des Moments, ohne seinen feinen Ton an Kitsch zu verraten. Im Orchester stehen subtil auskostete Momente neben wenigen plump unkonzentrierten Holzbläserstellen, sanfter Streicherbrokat neben ein paar Webfehlern etwa in den Celli: Ein paar Kanten wären also noch abzuschleifen.

Die Besetzung hält das beachtliche Niveau des Abends: Nathalie Manfrino in der Titelpartie überzeugt durch präsenten, brillant gebildeten Ton und mit ihrer Kunst, die Facetten der Figur zwischen glamouröser Oberfläche, existenzieller Verunsicherung und verwandelnder Erfahrung der göttlichen Liebe stimmlich zu beglaubigen. Priit Volmer als mahnender alter Mönch Palémon und Mirko Roschkowski als junger Alexandriner Nicias zeigen ebenso wie Susanne Blattert als Wüstenkloster-Äbtissin Albine Stimmkultur und sichere Technik. Für die umfangreiche, herausfordernde Partie des Athanaël – eine Paraderolle für jeden Bariton mit dramatischer Anlage – bringt Evez Abdulla die kraftvolle Substanz und die souveräne Reserve mit. Stilistisch bleibt er der Sprache des Verismo verhaftet: Geschmeidiger Glanz ist seine Sache nicht, zumal ein kehligen Beiton und besonders zu Beginn ein gurgelndes Vibrato den freien Glanz des Tons beeinträchtigen.

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

25. Mai erkennt, welchen Schatz sie mit einem solch kreativen Opernhaus in ihren Mauern hütet.

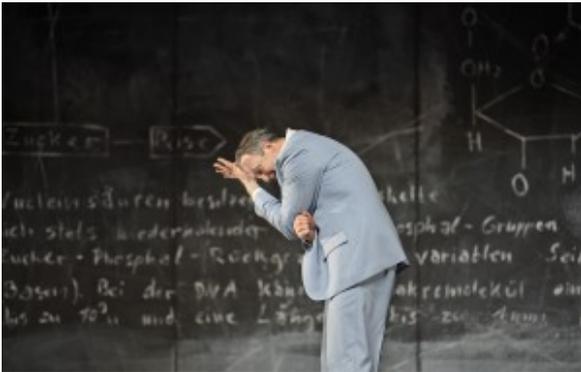
Radikaler Neuenfels-Abend in Frankfurt: „Oedipe“ von Georges Enescu

geschrieben von Werner Häußner | 14. Januar 2019

Mythos und Politik, Tragisches und Heiteres. In der Frankfurter Oper spielen derzeit Stoffe aus der Antike eine beachtliche Rolle: [Ezio](#) und Oedipus, Daphne und Dido, dazwischen Ariadne und bald Danae und Orpheus. Ein weit gefasstes Spektrum, aus dem Georges Enescus „Oedipe“ herausleuchtet. Eine Oper, die seit ihrer Uraufführung 1936 eine ewige Anwartschaft aufs Repertoire einzulösen versucht. 2006 schien in Bielefeld Nicolas Broadhurst mit einer vielschichtigen Inszenierung einen Anstoß zu gelingen: vergeblich. Jetzt hat sich Frankfurt wieder auf den Solitär des rumänischen Komponisten besonnen und kein Geringerer als Hans Neuenfels gibt den Ausgräber.

Den eigensinnigen Altmeister des Regietheaters interessiert die Radikalität des Mythos. Er will ihn weder aktualisieren noch in antiker Form belassen. Er will ihn „an uns heranziehen“. Und wie in seiner legendären Frankfurter „Aida“ von 1981 lässt er einen Archäologen in die mythische Zeit eintauchen und sich auf die Suche nach seinem Selbst begeben. Bevor Oedipus aus einem goldstrahlenden Ei geboren wird, streift dieser Mensch auf der Bühne Rifail Ajdarpasics durch unterirdische Gräfte aus Schiefertafel-Mauern, dicht beschrieben mit Formeln, Zahlen, Zeichen. Weltwissen, das vor

der Dynamik des Mythischen verblasst.



Schuld und Freiheit: Die Wissenschaft löst diese Fragen nicht. Der Wissenschaftler (Simon Neal) stellt sich ihnen, indem er zu Oedipus wird. Foto: Monika Rittershaus

Wir lassen mit Neuenfels die Deuter hinter uns: keine Altertumswissenschaft, kein Freud, auch keine Religion. Die Frage ist die nach der Freiheit des Menschen, die der Ödipus-Mythos radikal verneint. Die Sphinx sagt es schmerzhaft deutlich: Selbst die Götter sind Gefang'ne des Geschicks. Die Antwort Ödipus' auf das Rätsel, was größer sei als das Geschick, lautet: der Mensch. Doch die sterbende Sphinx nimmt das Geheimnis mit, ob sie geschlagen sei oder gesiegt habe. Neuenfels lässt sie mit – verzweifeltem oder wissendem? – Gelächter sterben. Und er greift die Ungewissheit auf, wenn er – eines seiner beliebten Regiemittel – am Ende auf die Bühne projizieren lässt: „Es gibt keine Erkenntnis außer der Hoffnung“.

Für dieses Ende nimmt Neuenfels schwere Eingriffe in Enescus Stückanlage vor, akzeptiert Dirigent Alexander Liebreich einen musikalischen Blutsturz. Beinahe die Hälfte des Originals sind gestrichen, neben wichtigen Szenen vor allem der gesamte vierte Akt: Die vermeintlich christliche Schilderung von

Erlösung bedrohe die Radikalität des Mythos, meint Neuenfels im Interview im Programmheft. Er übersieht dabei, dass die Fatalität des Oedipus-Mythos an sich schon mit den Begriffen von Freiheit und Erlösung im Christentum in denkbar schärfstem Gegensatz steht.

Aber Lösungen sind ja von vorneherein (ideologie-)verdächtig, und so triumphiert die Verweigerung. Am Ende lässt sich Oedipus mit blutverschmierten, riesigen Augenhöhlen wegführen. Und Neuenfels bleibt uns bei aller Regiekunst, die sich vor allem in einer unfehlbaren Personenführung offenbart, die Antwort schuldig, warum es ausgerechnet die Oedipus-Adaption Enescus sein muss, mit der er seinen Fundamental-Fatalismus ausbreitet.

Man hat den Eindruck, diese Frage stellt sich auch Alexander Liebreich im Angesicht einer Partitur, zu der er offenbar mehr kritische Distanz als Zuneigung gewonnen hat: Mit der zwischen spätromantischer Fülle und neosachlichen Konturen, zwischen Detailfinesse und dem Atem großer Aufschwünge changierenden Musik Enescus geht er mit wenig mehr als kühler Genauigkeit um. In den kammermusikalischen Momenten zeigt das Frankfurter Orchester wie stets viel Kompetenz, aber die rauchig-herben, schimmernd exquisiten, sattfarbig fließenden Klangmixturen bleiben spröde, wirken nicht einmal analytisch, sondern nur ihrer sinnlichen Raffinesse harsch entkleidet.



Simon Neal als Oedipus und
Katharina Magiera als

Sphinx. Foto: Monika
Rittershaus

Unter den Sängern brillieren die Frankfurter Damen des Ensembles wie Katharina Magiera als betörend schillernde Sphinx, Jenny Carlstedt als warmstimmige Merope, Tanja Ariane Baumgartner als entschieden-klangvoll singende Jokaste. Polternd-angestrengt tönen die drohenden Weissagungen des Tiresias: Magnús Baldvinsson intoniert sie als schmutziger Greis, in einem Laufkäfig gefangen. Dietrich Volle setzt seine schöne Stimme charakterisierend ein, wenn er den alerten politischen Aufsteiger Kreon vokal geschmeidig gestaltet.

Auch der Hirte (Michael McCown), der Hohepriester (Vuyani Mlinde), Phorbas (Kihwan Sim), der Wächter (Andreas Bauer) und der grobschlächtige, seinen Sohn mit Urin aus einem königlichen Penis beschmutzende Hans-Jürgen Lazar als König Laios – ohne einen solchen Prügel scheint es bei Neuenfels auch nicht mehr zu gehen – profitieren von der ausgefeilten Personenregie und ihrem stimmlichen Gestaltungspotenzial.

Simon Neal setzt sich mit fesselnder Ausstrahlung und der authentischen inneren Kraft eines großen Darstellers für die Riesenpartie des Oedipus ein; stimmlich opfert er zu heftig dem Drang zu rüder, vermeintlich expressiver Klangbildung. Der Chor hatte Glück: Durch die Kürzungen blieben ihm nur Reste, die er, einstudiert durch Matthias Köhler, mit überzeugender klanglicher Façon realisiert. Ein kühner Neuenfels-Abend, zu dem Enescu eine Vorlage geliefert hat, die man demnächst gerne an einem anderen Haus in ungefleddertem Zustand wiederhören möchte.

Weitere Aufführungen von „Oedipe“ am 3. und 5. Januar 2014.

Die nächste Frankfurter Produktion mit Antiken-Bezug – und gleichzeitig ein weiterer Beitrag zum Strauss-Jahr 2014: Wiederaufnahme von „Daphne“ am 28. Februar, inszeniert von Klaus Guth und mit Stefan Blunier, dem GMD der Oper Bonn, am

Pult.