

Rudi Stephans einzige Oper „Die ersten Menschen“ in Frankfurt: Tobias Kratzer entdeckt ein aktuelles Endzeitstück

geschrieben von Werner Häußner | 23. Juli 2023



Begehren am Ende der Zeit: Ambur Braid (Chawa) und Ian Koziara (Chabel). (Foto: Matthias Baus)

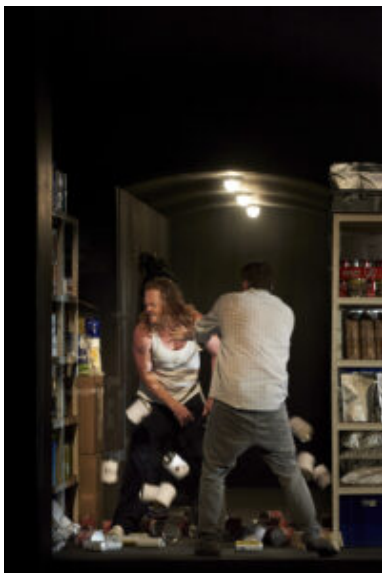
Die Frau steht am Fenster und schaut hinaus auf sanft geschwungene Hügel, grüne Hecken, blühende Rapsfelder unter blauem Himmel. Im Raum waltet werkelnd ein Mann, pflegt ein Beet unter einer UV-Lampe. Ein Stromaggregat ist zu erkennen, neben der Wohnküche eine Kammer mit Dosen und Einmachgläsern. Bis zu 200.000 Prepper bereiten sich Schätzungen zufolge in Deutschland auf einen Zivilisationskollaps vor; auf der Bühne

der Oper Frankfurt blicken wir in Rudi Stephans Oper „Die ersten Menschen“ auf eine Familie, die in ihrem Bunker eine solche Katastrophe überlebt hat.

Nach draußen geht der Weg über einen Schacht, der nur mit Schutzmaske erklettert wird. Die Naturidylle in den Fenstern erlischt bei einem Stromausfall und erweist sich als bloße Projektion auf LED-Screens. Frau, Mann, zwei erwachsene Söhne: die letzten Menschen stehen vor uns.

Tobias Kratzer, ab 2025 Intendant der Hamburgischen Staatsoper und ein gesuchter Regisseur („Tannhäuser“ in [Bayreuth](#)), hat das Thema der Oper virtuos umgedeutet, ohne dem Sujet Gewalt anzutun. Denn eigentlich geht es um Adam und Eva, Kain und Abel – das ist das Personal von Rudi Stephans Oper aus dem Jahr 1914. Der höchst begabte Komponist blieb 1915 in der heutigen Ukraine auf einem Schlachtfeld des Ersten Weltkriegs, eines von Millionen sinnlosen Opfern; einer, dessen Genius elend ausgelöscht wurde.

Passionierte, drängende Musik



Die Sehnsucht nach dem „wilden süßen Weib“ führt zu einem ersten

Gewaltausbruch:
Iain MacNeil
(Kajin) und Andreas
Bauer Kanabas
(Adahm). (Foto:
Matthias Baus)

Welches Potenzial in dem 28-Jährigen am Erwachen war, eröffnet Sebastian Weigle dem Ohr mit dem sinnlich-üppig aufblühenden Frankfurter Opern- und Museumsorchester – die letzte von 38 Premieren mit ihm in 15 Jahren als Generalmusikdirektor in Frankfurt. Eine würdige Wahl: Die Epoche der in die Moderne hinüberklingenden Spätromantik liegt dem Dirigenten besonders nahe, das hat er mit Richard Strauss oder Franz Schreker bewiesen. Und der junge Rudi Stephan zeigt in jedem Moment seiner passionierten, drängenden Musik, dass er alle Mittel seiner Zeit verlegenheitslos beherrscht. Es gibt keine Durchhänger in den zweieinhalb Stunden.

Schon in der ersten Szene deckt Kratzer auf, welche psychischen Konstellationen die Beziehungen bestimmen. Auch dass die Figuren der Bühne mehr repräsentieren als ein individuelles Schicksal. Es geht um Lebenstriebkräfte, die den Zugang eines Menschen zu seiner Welt bestimmen: Sehnsucht nach Nähe und Zuwendung (Eva), Arbeit und Weltgestaltung (Adam), sexuelles Begehren (Kain) und Erfahrung des Transzendenten, die sich im Begriff „Gott“ verdichtet (Abel). Das Libretto verwendet die hebräischen Namens-Umschriften Adahm, Chawa, Kajin und Chabel mit einem dialektischen Sinn: Die Personen werden näher an die jüdische Heilige Schrift gerückt, gleichzeitig markieren die Bezeichnungen eine Distanz zur christlich-lateinischen Überlieferung und zur biblischen Thematik des Sündenfalls und der gestörten Gottesbeziehung.

In diesem Setting entwickelt sich eine Familienkonstellation, die eher an Ibsen, Strindberg und Freud denken lässt als an die Bibel. Adahm ist der unermüdliche Gestalter, der auch nach

der Katastrophe aus seinem Geiste die Welt „neu pflanzen“ will. Seine Emotionen sind „im Brunnen in der Brust“ tief verschüttet. Chawa formuliert nach einem an Wagners „Tristan“ erinnernden Englischhorn-Solo in großen erotisch geladenen Bögen ihre Sehnsucht nach Nähe, unverständlich für ihren Mann, der den Sinn des Lebens in Arbeit sucht, ein „höheres Eden“ schaffen will: Das „neue Kleid“ für seine Frau ist eine praktische Schürze. Explizit und von explosiver Musik drastisch unterstützt, formuliert das Libretto das Erwachen von Kajins jugendlich ungestüme Sexualität: Aus unbestimmtem Drängen – er „fühlt nicht, was es ist, und fühlt doch, es ist da“ – kristallisiert sich das Begehren, das sich auf die einzige Frau dieser hermetischen Welt, seine Mutter Chawa richtet.

Präziser Sprach-Expressionismus

Der heute völlig unbekannte Dramatiker Otto Borngräber (1874-1916) hat diese Entwicklung in der überspannt expressionistischen Sprache des Librettos ohne blumige Umschreibung ausgedrückt – so explizit, dass die Uraufführung seines Schauspiels 1912 in München zum Skandal geriet und das Stück verboten wurde. Bei aller möglichen Kritik am Pathos der Worte: Borngräber erfasst die menschlichen Triebkräfte ungeniert direkt, anders als etwa Hugo von Hofmannsthal im raunenden Ungefähr seiner allegorischen und symbolischen Verschlingungen.



Ambur Braid (Chawa) und Iain MacNeil (Kajin). Foto: Matthias Baus.

Wenn sich Kajins aggressive Suche nach der Erfüllung seines sexuellen Begehrens zuspitzt, wechselt der Schauplatz auf Rainer Sellmaiers Bühne. Im düsteren Licht (Joachim Klein) wird eine zerstörte Welt sichtbar. Baumstümpfe, ein hoch gemauerter Kamin, ein aschgrau ausgebranntes Auto. Die Gestelle von Kinderschaukeln und ein wunderbar farbenfroh gebliebenes Aufblas-Schwimmbecken signalisieren: Hier könnte einst ein Garten Eden gewesen sein, ein Zauberland verlorener Kindheit, bevor die Schlange dem Menschen das Wissen um „Gut“ und „Böse“, die Distanz zu sich selbst und zu seiner Umwelt eröffnet hat. Hier legen Chabel und Chawa ihre Masken ab, hier kommt es in einer Mischung aus religiöser Ergriffenheit und zitterndem Begehren zum Sex. Kajin, der zu kurz gekommene Bruder, oft begleitet vom „schmutzigen“ Instrument Saxophon, erschlägt Chabel in einem urgewaltigen Ausbruch purer Verzweiflung, ohnmächtig seiner ausbrechenden Gewalt ausgeliefert. In solchen Momenten zeigt sich, wie genau Kratzer die Personen führen kann, wie gekonnt er die inneren Kräfte und Konflikte der Charaktere freilegt.

Das Ende umreißt noch einmal den ganzen Horizont des Geschehens – und Stephans Oper bezieht in ihre Dramatik Eckpunkte der Religionskritik ein, die bis heute gültige Fragen stellen. Es geht um den Begriff des Existenz Gottes: Ist „Gott“ eine grenzenlose Lüge, schaffen wir ihn uns selbst, um unserer durchs All taumelnden Welt einen Sinn zu geben? Hat alles Geschehen seinen Grund, aber der ist ein Fluch (Adahm)? Was bringt es dem Leben, wenn ich einen Begriff von Gott habe (Chawa)? Und vor allem: Ist Gott gerecht, sieht er das „blutenden Herz“ (Kajin)? Was in Borngräbers Text formuliert ist, macht Kratzer auf der Bühne erlebbar: Theaterkunst von ungeahnter Tiefe und hohem Können. Wenn am Schluss für den sich selbst kastrierenden Kajin und das Elternpaar ein „neuer Tag“ anbricht, kriechen lemurenhaft graue Gestalten aus den Trümmern der alten Welt. Einer Welt, deren Bedürftigkeit nach Erlösung aus jeder ihrer düsteren Klüfte klagt.

Entdeckungen beanspruchen Aktualität

Die Frankfurter Produktion der „ersten Menschen“ bestätigt die Erfahrung mit anderen Werken abseits des Repertoires: Eine früher gar nicht einmal erfolglose Oper, länger vergessen, erweist sich als aktuell in ihrer Korrespondenz mit drängenden Themen unserer Gegenwart. Dafür hat es in den vergangenen Spielzeiten einige überraschende Beispiele gegeben: Karol Rathaus' „Fremde Erde“ in Osnabrück, Rolf Liebermanns „Leonore 40/45“ in Bonn, Walter Braunfels' „Die Vögel“ in Köln, Ernst Kreneks „Leben des Orest“ in Münster, Peter Tschaikowskys „Zauberin“ in Frankfurt, Gioachino Rossinis „Le Siege de Corinthe“ in Erfurt, Benjamin Godards „Dante“ in Braunschweig. Nicht zu vergessen eindrucksvolle Uraufführungen, von „Dog Days“ von David T. Little ebenfalls in Braunschweig über „Blühen“ von Vito Žuraj in Frankfurt bis „Dogville“ von Gordon Kampe in Essen. Keine Rede davon, dass die Kunstgattung Oper an ihr Ende gelange, was im Zusammenhang mit der eingebrochenen Kartennachfrage bei den Bayreuther Festspielen wieder herbeigeraunt wird.

Doch Frankfurt macht auch auf Rudi Stephans „eigene, neuartige Tonsprache“ – so der Kritiker Paul Bekker – aufmerksam, die sich zwischen Wagner-Erbe, Strauss-Innovation und Schreker-Sensualismus ihren Weg erkämpft. Sebastian Weigle schreitet den musikalischen Horizont ab, von Stephans Spektrum grell dissonanter Akzente bis zu smarten Akkordfolgen, wie sie zwanzig Jahre später Paul Abraham in seinen Operetten verwendet hat, von einer Klangfarbenpalette auf der Höhe der Zeit bis zu ausladenden melodischen Konstrukten für die Solisten.

Das Personenquartett ist szenisch gefordert und muss sich musikalisch im Wagner-Format bewähren. Ambur Braid als Chawa zeigt gestützte Präsenz, lässt aber auch die Anstrengung der großen Bögen in der Höhe merken. Andreas Bauer-Kanabas gibt den leidenschaftslosen Adahm präzise deklamierend, aber auch mit einer trockenen Verzweiflung, die sich hinter Pragmatismus verkriecht. Iain MacNeil hat als Kajin die komplexeste Figur zu verkörpern und realisiert sein wildes Aufbegehren, seinen verzweifelten Zynismus, aber auch das drängende Pathos der Figur mit einem in Farben und Klang imponierenden Bariton. Ian Koziara sichert die visionären Leuchtetöne des Chabel im Timbre seines Zentrums ab, die Passaggio-Übergänge und die Höhen wirken angefochten.

Die Oper Frankfurt hat mit Rudi Stephans singulärem Werk wieder einmal längst fällige Entdeckerarbeit geleistet und sich als wichtiges Kraftzentrum der Oper in Europa bewiesen. In der [kommenden Spielzeit](#) mit ihren elf Premieren setzt Intendant Bernd Loebe diese Linie fort. Während sich der Nachfolger von Sebastian Weigle als GMD, Thomas Guggeis, am 1. Oktober mit Mozarts „Le Nozze di Figaro“ vorstellt, verspricht der Spielplan mit „Le Grand Macabre“ des vor 100 Jahren geborenen György Ligeti, Mozarts Frühwerk „Ascanio in Alba“, Alexander Zemlinskys „Der Traumgötte“ und Wolfgang Fortners „In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa“ wieder erstrangige Befragungen jenseits des Mainstreams.

Erlösung ist möglich: Tobias Kratzer lässt in seinem erfrischenden Bayreuther „Tannhäuser“ Raum für die Hoffnung

geschrieben von Werner Häußner | 23. Juli 2023



Dieses Foto von Enrico Nawrath prägt sich ins Gedächtnis ein und könnte einmal repräsentativ für Tobias Kratzers

Bayreuther Neuinszenierung des „Tannhäuser“ stehen: Stephen Gould als Tannhäuser und Elena Zhidkova als Venus. Foto: Enrico Nawrath/Bayreuther Festspiele

Muss Erlösung scheitern? In Richard Wagners „Tannhäuser“ in der erfrischend neuen und schlüssigen Inszenierung von Tobias Kratzer in Bayreuth bleibt die Frage weniger offen als andernorts.

Während Tannhäuser und Wolfram von Eschenbach die blutbefleckte Leiche Elisabeths in ihren Armen bergen, öffnet sich auf einer zweiten Ebene ein neuer Horizont. Zu den Erlösungsgesängen des Fernchores ist ein Video zu sehen, das in seiner Ambivalenz zwischen Kitsch und Pathos eine Alternative, eine Utopie oder zumindest eine Hoffnung zulässt. Happy End ist möglich, „Erlösung ward der Welt zuteil“ nicht ausgeschlossen.



Regisseur Tobias Kratzer. Foto: Enrico Nawrath/Bayreuther Festspiele 2019

Damit unterscheidet sich Tobias Kratzers so sinnlich einnehmende wie gedanklich durchdrungene Arbeit von vielen

Inszenierungen, deren Regisseure mit Wagners Erlösungsthema wenig anzufangen wissen. Kratzer sieht das Reich der Venus auch nicht wie üblich als Totalentgrenzung des Sexuellen. Das Thema hält er zu Recht für abgearbeitet. Sondern er definiert es viel entschiedener gesellschaftlich: Tannhäuser ist mit einer Gruppe von Außenseitern unterwegs, die körperlich, sexuell, in ihrer Lebensform und im künstlerischen Selbstausdruck „anders“ sind: Ein Kleinwüchsiger und eine schwarze Drag Queen gehören dazu.

Verbunden durch Lebenslust und Lebensgier scheitern die modernen Nomaden schon in der Ouvertüre, als es einen Toten gibt: Bei Benzinklau und Zechprellerei erwischt, überfährt Venus mit ihrem alten Citroën-Kastenwagen – eine Anspielung auf die Performance-Künstlerin Marina Abramović – einen Polizisten.

Das traurige Gesicht des Clowns

Das ist für Tannhäuser „zu viel, zu viel“. Der Sänger im Narrengewand wendet sich von der Truppe ab: Die Tränen im traurigen Gesicht des Clowns, in Großaufnahme auf die Projektionswand der Bühne geworfen, ist unvergesslich – der erste von vielen ergreifenden Momenten. Hinter ihm erscheint eine Ikone der Kunst, die „Venus“ von Sandro Botticelli: die Göttin – ein bloß projiziertes Ideal. Mit einer ähnlichen Bildmetapher brechen Kratzer und sein Bühnengestalter Rainer Sellmaier auch die Begriffe von Romantik und Erlösung auf: Das Zitat von Caspar David Friedrichs „Das Kreuz im Gebirge“ rechnet mit dem Ideal der Romantik ab, rückt christliche Erlösungshoffnung gleichzeitig nahe und in weite Ferne.



In der Premiere
ausgebuht, später
gefeiert: Le Gateau
Chocolat. Foto:
Enrico
Nawrath/Bayreuther
Festspiele

Das bis dahin so humorvolle, leichtgängige, schwerelose Roadmovie endet auf einem Parkplatz mit Märchenland-Plunder: Ein niedliches Wetterhäuschen, aus dem Frau Holle ihr Bett ausschüttelt und vor dem der Kleinwüchsige, der das Aussehen der Protestfigur Oskar Matzerath aus Günter Grass' „Blechtrommel“ angenommen hat, mit der kitschigen Herabwürdigung durch Gartenzwerge konfrontiert wird. Der Versuch, Tannhäuser zurückzuhalten, scheitert trotz eines märchenhaft glitzernden Lichtgespinnstes, mit dem Le Gateau Chocolat – der schwarze Travestiekünstler ist in dieser Inszenierung er/sie selbst – beeindrucken will. Die mythische Fahrt endet vor dem Festspielhaus, zu dem vornehm gekleidete Besucher hetzen; eine Weihestätte der Kunstreligion.

Wagner als Mythenstifter und Revolutionär

Kratzer positioniert den Autor des „Tannhäuser“ mit solchen Bildern als Mythenstifter und als Revolutionär: Das

Programmheft zitiert Texte aus der Zeit, in der Wagner in Dresden mit Bakunin sympathisierte und ethisch beflügelte Worte voll zerstörerischer Wut gegen die herrschenden Verhältnisse schleuderte. Ein Zitat daraus bringt Venus am zentralen Balkon des Festspielhauses an; es wird vorher schon von ihrer reisenden Truppe als Plakat im Märchenland geklebt: „Frei im Wollen, frei im Thun, frei im Genießen“, lautet der Wagner-Spruch von 1849, und er wirkt wie ein Motto: Venus beileibe nicht als blonde Göttin der Liebe, sondern in ihrem schillernd grüngeschuppten Kostüm eine Kreuzung aus anarchischer Schlange, subversiver Artistin und lockendem Weibchen.



Die Performance am Teich unterhalb des Festspielhauses in der ersten Pause des „Tannhäuser“. Was wie ein Gag daherkommt, hat im Ganzen der Inszenierung einen präzisen Sinn. Foto: Werner Häußner

Der Drang zum Anderssein lebt sich zunächst in der ersten

Pause in einer Performance am Teich unterhalb des Festspielhauses aus. Le Gateau Chocolat singt mit rauchig-schrägem Bass „Dich teure Halle grüß‘ ich wieder“, während Manni Laudenbach mit Wagner-Barrett in einem Boot rudert und aus vollem Halse revolutionäre Sprüche des späteren „Meisters“ kräht. Venus umschleicht das Setting, malt ihr Plakat und erkundet das hohe Haus mit dem Feldstecher, während die schräge schwarze Performancerin in einer rosa Wolke und mit einem Kitsch-Kostüm á la „Arielle die Meerjungfrau“ tanzt und plärrt.

Was wie ein grotesker Gag serviert wird, hat im Ganzen der Inszenierung einen präzisen Sinn: Erst im Video im zweiten Akt, in dem in herrlich witziger Weise die „Eroberung“ der Wartburghalle – sprich, des Festspielhauses – geschildert wird, wird klar, dass Venus ihren Überfall vorbereitet und ihre Vasallen die bevorstehende Kunst-Religions-Feier mit ihrem lustvollen Gegenprogramm konfrontieren. Noch feiert sich das „Anderssein“ in vollen Zügen. Im dritten Akt wird es damit vorbei sein: Der Citroën, mit ausgeschlachteter Motorhaube seiner Bewegungsfähigkeit beraubt, ist nur noch eine Ruine; der Zwerg reißt verächtlich von einem der so optimistisch bedruckten Plakate Papierstreifen ab und verschwindet in eindeutiger Absicht hinter dem Fahrzeug. Die Rom-Pilger sind eine Herde aufgescheuchter Menschen, und Tannhäuser kehrt langhaarig, abgewetzt und mit ein paar Plastiktüten zurück – ob aus Rom oder wer weiß woher, wird nicht mehr klar.

Hinreißende und präzise Bilder

Was in der Bayreuther Neuproduktion des Jahres 2019 also scheitert, sind Konzepte, die sich im Aussteigen wie im Beharren manifestieren. Kratzer, Sellmaier und der Videokünstler Manuel Braun zeigen das in hinreißenden, beziehungsvollen, auch ironischen Bildern, die gleichwohl nicht im Vergnügen am bloß assoziativen Zitieren, in der sinnlichen Überwältigung oder in der Visualisierung von Privatmythologien aufgehen, wie das in Frank Castorfs und

Aleksandar Denićs „Ring“ die Gefahr war.

Von der ironisch getönten Dekonstruktion bleiben auch die „teure Halle“ und die wackeren Sänger nicht verschont. Sellmaier baut einen düsteren, stilisierten Wartburg-Festsaal nach, hoch an der Wand wieder ein Verweis auf das Ideal des Sängers in Form einer halb an Naumburger Stifterfiguren, halb an nazarenische Altarskulptur erinnernden Sängerplastik. Auch die Kostüme zitieren historische Vorbilder: In dieser Gesellschaft soll alles so bleiben, wie es ist; umso nachhaltiger wird sie vom Einbruch des Sinnlichkeit preisenden Tannhäusers und der Venustruppe erschüttert.



Die „teure Halle“ im zweiten Akt des Bayreuther „Tannhäuser“, ein vermeintlicher Hort der Beständigkeit und unveränderlicher Traditionen. Foto: Enrico Nawrath/Bayreuther Festspiele

Gerade in solchen Momenten, in denen es aufs Detail so sehr wie auf die übergreifende Konzeption ankommt, zeigt sich die handwerkliche Stärke des 1980 geborenen Regisseurs, wie sie in anderen seiner Inszenierungen (Nürnberg: Meyerbeers „Les Huguenots“; Karlsruhe: Meyerbeers „Le Prophète“ und Wagners „Meistersinger“; Frankfurt: Meyerbeers „L’Africaine“; Berlin: Zemlinskys „Der Zwerg“) zu außerordentlichen Ergebnissen geführt hat. Das unterscheidet die diesjährige Neuinszenierung

am Grünen Hügel vom [„Lohengrin“](#) Yuval Sharons im letzten Jahr. Trifft eine versierte Regiehandschrift auf eine tragende, so komplex wie eingängig das Stück durchziehende Idee, ist das Ergebnis, wie es in Bayreuth 2019 zu bewundern ist: festspielwürdig.

Ein Fest des Vibrato

Jetzt wäre es befriedigend, die musikalische Seite in ähnlichen Worten bewundern zu können. Sicher: Das „Handwerk“ war weitgehend perfekt, das Orchester wie stets ohne Fehl und Tadel, der Chor Eberhard Friedrichs nur in zwei, drei Millisekunden nicht so traumsicher wie sonst, auch klanglich im dritten Akt nicht so geschlossen, wie es bei einer sängerfreundlicheren Aufstellung möglich wäre. Die Solisten boten weithin ein Fest des Vibrato. Elena Zhidkova als körperlich geschmeidige, umwerfend komische wie verstörende Darstellerin hielt die Amplitude ihrer Töne immer weniger unter Kontrolle, konnte im dritten Akt kaum mehr verständlich artikulieren und ersetzte durch undifferenzierte Lautstärke, was für Venus an vokaler Biegsamkeit und Färbung nötig wäre.

Stephen Gould, der in diesem Jahr am Hügel auch seine Paraderolle, den Tristan singt, lässt das Vibrato allzu breit schwingen, hat Probleme mit einer konzentrierten Fokussierung von Legato, wirkt auch in der Phrasierung und dem fiebrigen Brio von Tannhäusers Bekenntnis-Strophen im zweiten Akt holprig. Dafür bewältigt er die gefürchteten „Erbarm dich mein!“-Rufe mehr als achtbar und hat seinen gestalterischen Höhepunkt in der wortbewussten Rom-Erzählung im dritten Akt, in der er die ganze Resignation, Gebrochenheit und grelle Verzweiflung des unversöhnten Erdenpilgers herausbrechen lässt.



Glänzt in der
kurzen Rolle des
Hirten: Katharina
Konradi. Foto:
Enrico
Nawrath/Bayreuther
Festspiele 2019

Markus Eiche kann als Wolfram von Eschenbach für sich einnehmen. Er ist nicht der salbungsvoll entsagende Anbeter des Liebesbronnens: Die beobachtende Videokamera verfolgt seine verzweifelten Ausbrüche hinter den Kulissen, als die alte Liebe zwischen Tannhäuser und Elisabeth im Duett des zweiten Akts wieder aufkeimt. Im dritten Akt verlässt er – berechnend oder überzeugt – die gesellschaftliche Konvention der Wartburg, zieht das Narrengewand und die Perücke Tannhäusers über und erringt so, wenn vielleicht auch nicht die Seele, so wenigstens den Körper Elisabeths. Eiche singt passend zur Inszenierung seinen Wolfram nicht lyrisch verschattet, sondern präsent und viril, mit klarem Timbre und präziser Diktion. Stephen Milling prunkt als Landgraf mit einem stets abgesicherten Bass. Sehr überzeugend war Katharina Konradi in der kleinen Rolle des Hirten.

Fragen zur Jahrhundertstimme

Schon jetzt als Jahrhundertstimme gehandelt wird die Elisabeth Lise Davidsen. Rechtzeitig zum Debüt am Hügel erschien ihr erstes Doppelalbum mit Wagner- und Strauss-Aufnahmen. Die Elisabeth hatte die junge Norwegerin bereits 2019 in Zürich ausprobiert. Ein gut kalkuliertes Debüt also. In der Tat sind ihr sattfarbiges Timbre, ihre Flexibilität im Piano, ihre gewinnende Innigkeit in der zweiten und ihre strahlende Präsenz in der Hallen-Arie bemerkenswert. Aber auch sie kommt nicht ohne erhebliches Vibrato aus; außerdem scheint es, als verliere sie beim Übergang vom Piano ins Forte die Souveränität über den Atem – es klingt, als müsse sie auf die Stimme Druck ausüben. Bei aller Bewunderung für dieses Debüt sei vor allzu schnellem Hochstilisieren gewarnt.

Die Verpflichtung des internationalen Jet-Set-Dirigenten Valery Gergiev lässt sich nur als Fehlgriff qualifizieren: Selten noch spielte das Festspiel-Orchester eine so marginalisierte Rolle, selten noch brachte ein Dirigent so wenig persönliche Note ein. Sicher gab es bezaubernde lyrische Momente, öfter aber irritierend flau Konturen. Es fehlt Tiefenschärfe, Entschiedenheit im Zugriff und spannungsvolle Steigerungen. Gergiev hat – so ist bei seinem Terminkalender zu vermuten – die Proben weitgehend seinen Assistenten überlassen. Keine Rede von der früheren „Werkstatt“ Bayreuth, in der auch ein Dirigent „seine“ Produktion von Anfang bis Ende betreute und über die erste Spielzeit hinaus am Ausdruck feilte.

Nächstes Jahr bereits wird der Düsseldorfer GMD Axel Kober den „Tannhäuser“ übernehmen; Gergiev hat das Festspielhaus in der Liste seiner berühmten Auftrittsorte abgehakt – Schluss. Dies zu beklagen, ist keine Nostalgie; bei Wolfgang Wagner hätte es das nicht gegeben. Auch deshalb mag es gut sein, dass mit dem „Ring“ 2020 ein unverbrauchter und vielleicht engagiert für und in Bayreuth arbeitender junger Dirigent, Pietari Inkinen, betraut wird. In der Premiere gab es verständliche Buhs für Gergiev und weniger verständliche für Le Gateau Chocolat; in

der zweiten Vorstellung beklatschte ein enthusiastisches Publikum alle Künstler gleich begeistert.