

gestaltig: grandios erhaben, erlesen lyrisch, dramatisch geschärft, rhythmisch auf den Punkt gebracht, aber auch ergriffen melodisch – ein „moderner“ Seelenton, der kurze Zeit später von Bellini perfektioniert werden sollte. Ulrich Wagners Chöre können da nicht immer mithalten: Manchmal stört eine kurzatmige Anlage der Phrasen oder ein harscher Moment im geschliffenen Klang.

Mit Barbara Dobrzanska, dem Sopran-Star des Hauses, hat das Badische Staatstheater eine nahezu ideale Sänger-Darstellerin. Als Figur präsent, erfüllt sie auch Spontinis erhebliche Anforderungen an Beweglichkeit und Dramatik mit opulentem Klang und nur gelegentlich abrutschender Fokussierung des Tons. Katharine Tier wird in der psychologisch eindimensionalen Figur der Großvestalin hinsichtlich der Schattierungen stimmlicher Expression weniger gefordert. Sie muss schneidende Dominanz und eisige Linientreue zeigen, was ihr mit blitzendem Metall und gelegentlich forcierter Wucht in der Stimme auch gelingt.

Das tenorale Duo der Oper, Andrea Shin (Licinius) und Steven Ebel (Cinna), sorgt für gesangliche Höhepunkte: Shin mit dramatischem, dennoch gelöstem Ton und flexibler Phrasierung, zuverlässiger Atemstütze und glanzvoller Emission; Steven Ebel mit lichtem Klang und leichter Beweglichkeit. Dass er gegen Ende um die Position kämpfen muss, könnte der Tagesform geschuldet sein. Die Bewunderung für Konstantin Gornys unstet polternden Bass ist schwer nachzuvollziehen; der Sänger ist stilistisch ein ziemliches Stück von der geforderten Italianità seiner Partie (Oberpriester) entfernt. Für Florian Kontschak (Oberster Haruspex) und den stets zuverlässigen Wolfram Krohn (Konsul) hat Spontini kaum Möglichkeiten zu stimmlicher Profilierung vorgesehen.

Karlsruhe hat auf eine Oper aufmerksam gemacht, deren Rolle im Repertoire nicht ihrer tatsächlichen Bedeutung entspricht. Für das Wagner-Jahr 2013 war diese Inszenierung trotz ihrer Schwächen ein wichtiger Beitrag: Der „Meister“ ist nicht aus den Gefilden der Genies auf unsere Welt herabgesandt, sondern stützt sich auf viele Schultern, unter denen diejenigen Spontinis nicht eben die schmalsten sind.

### **Auf der Höhe seiner Zeit: Richard Wagners *Feen* müssen sich unter den Opern der 1830er Jahre in Deutschland nicht verstecken**

Im Wagner-Jahr 2013 beschränkt sich die theatrale Befragung der Werke des Komponisten weitgehend auf das Übliche. Die Opern der Anfangszeit, mit denen Wagner die Entwicklungsmöglichkeiten der deutschen Oper nach

Weber testete, kommen auf den deutschen Bühnen kaum zum Zuge: Ein einziger neuer szenischer *Rienzi* in Krefeld, das *Liebesverbot* in Meiningen und Radebeul. Große Häuser bedienen das geschäftige Karussell der Dirigenten- und Regie-Stars und lassen die immer gleichen Stücke „neu befragen“.

Wenigstens die Oper Leipzig hat 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. Der *Rienzi* steht seit der Renovierung des Hauses 2007 im Repertoire. Kurz nach Wagners Todestag kamen am 16. Februar 2013 *Die Feen* auf die dortige Bühne. Und *Das Liebesverbot* wird nach seiner Premiere in Bayreuth im Juli ab 28. September 2013 in Leipzig gespielt.

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

Seit Friedrich Meyer-Oertel 1981 in Wuppertal – und 1989 am Gärtnerplatztheater München – die jüngere Rezeptionsgeschichte einleitete, gab es nur wenige Inszenierungen, so 2005 in Würzburg – dem Entstehungsort der *Feen* – und in Kaiserslautern. Beide erwiesen Wagners Versuch, der sich auf der Höhe der Opernentwicklung seiner Zeit bewegt, als erstaunlich lebensfähig: Kurt Josef Schildknecht entmythologisierte in Würzburg den romantischen 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 Hoffmannsche Seite der *Feen* negativ, als Scheitern von Wagners Konzept der erlösenden Liebe und der Künstler-Utopien.

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 sinnentfremdeten 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 Nachtmahl. Danach ziehen die jungen Leute los. Auch das Eltern-

paar 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.

Das ist ein verheißungsvoll erdachter Ansatz, zumal er das „Romantische“ im ursprünglichen Sinne ernst zu nehmen versucht. Er setzt sich auch im Bühnenbild des II. 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.

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 kommt in Erinnerung, 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.

Der III. 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 Wagnerschen Klavierauszuge zu blättern. Die Liebes-Utopie Wagners, verwirklicht in der traulichen Zweisamkeit auf Polsterkissen? Wagners hochfliegende Ideen mit leiser Ironie geerdet?

Musikalisch stand es in Leipzig leider nicht zum Besten: Die Bläser verfehlen schon in der Ouvertüre ständig Einsätze, das Gewandhausorchester spannt über die mendelssohnsch 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.

Luftiger, leichter und im Tonfall sehrender gespielt, würde die Musik ihre Qualität unbezweifelbarer offenbaren. Denn Wagner beherrscht – manchem in Kritiken vollmundig verkündeten 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 Webers *Euryanthe* bis zu Marschners *Vampyr*, von Beethovens heroischem *Fidelio* bis zu Aubers biederer Spieloper *Maurer und Schlosser* für sich zu nutzen. Einen Zwanzigjährigen, der ein ausgreifendes Finale wie das des II. Akts der *Feen* schreibt, den mag die Musikgeschichte erst einmal suchen.

Für seine Hauptpartien hatte der junge Wagner wohl konkrete Vorbilder im Kopf: Unschwer 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.

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 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 II. 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 klappt es öfter.

Immerhin hat Leipzig wieder einmal gezeigt, welche theatralische Kraft in Wagners *Feen* stecken kann, wenn sie durch eine sensible Regie geweckt wird. Das Stadttheater Regensburg hat mittlerweile für Januar 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.