

FONO-FEUILLETON

Bankrotteur als
Burgen-Bauherr

Auftakt zu einem neuen „Ring“ in Hamburg

Die „Tiefe des Rheins“ ist eine geneigte Spiegelfläche, auf der ein abrutschender Alberich zu Recht singen darf „Garstig glatter glitschriger Glimmer! Wie gleit ich aus!“. Das begehrt Rheingold selbst liegt auf einer phallusförmigen Säule – es darf interpretiert werden: immerhin ist der Preis für dieses Gold ja der Liebesverzicht. Die „freie Gegend auf Bergeshöhen“ ist dann eine merkwürdig karge Idylle in Grau. Da thronen die Götter unter einem Sonnenschirm und warten auf die Vollendung ihres Eigenheims. Bauherr Wotan, ein Bankrotteur, der sich lieber in seine Gedanken vertieft, als sich Gedanken zu machen, wie er die Firma Fafner & Fasolt bezahlen soll, Loge wird's schon richten.

Vergleichsweise neu-konventionell dann die Goldbergbau AG Nibelheim, deren Boß Alberich nicht nur Herrscher, sondern auch Gefangener seines Systems ist.

Der Blick auf Walhall schließlich bleibt uns beim Einzug der Götter verwehrt – wir sehen auf einem Plastikvorhang changierende Regenbogenfarben und die Götter in einer Art Springprozession gen Himmel steigen – eine Pavane, deren „majestätische Grandezza“ nur Selbstbetrug ist.

Kein Zweifel, der neue Hamburger „Ring“, der jetzt mit „Rheingold“ begann, verweigert die eindeutige Ortsangabe. Kein Wahlhall à la Wall Street, kein Krieg der Stars, keine mythische Science-Fiction-Story und – natürlich – auch kein Bärenfell-Germanien: dieser Ring spielt auf dem Theater.

Götz Friedrich weiß schließlich, daß er weder die „Ring“-Vergangenheit Bayreuther Alt- noch Neustils leugnen kann, daß vor ihm ein Patrice Chéreau (wer

wollte, konnte Zitate herauslesen), ein Jean-Pierre Ponnelle oder ein Ulrich Melchinger ungewohnt konkrete Bildwelten erprobt haben. Götz Friedrich will – soweit dies nach dem Vorabend der Tetralogie schon eindeutig bestimmbar ist – we-

und der am Ende, zu den distanzierenden Worten „fast schäm' ich mich, mit ihnen zu schaffen“, Gesten des Abschminkens macht – als wolle er nicht nur das maskenhafte Make-up der Götterwelt abstreifen, sondern sich auch

weniger die vielen verwickelten Horneinsätze stören (die allerdings dem Vorspiel jeden Zauber und jede Spannung nahmen), sondern eine Grundtendenz zum Oberflächlichen. Christoph von Dohnányi betonte den flüssigen Erzählge-



„Freie Gegend auf Bergeshöhen“ mit Sonnenschirm. Szene aus Rheingold

der einen Mythos beschwören noch ein vieldeutiges Thema eindeutig ausdeuten. Er sieht den „Ring“ als großen Theaterstoff: „Wie etwa die ‚Orestie‘ des Aischylos oder die Königsdramen Shakespeares“. Und so versucht er nicht, eine kontinuierliche Perspektive festzulegen, eine klar definierbare Einheit von Zeit und Raum. Die Helden der Geschichte sind mehr Heroen der Theaterhistorie als Mittelpunkt der Götter-Histörchen. Am deutlichsten macht Friedrich das an der Figur des Loge, der auch räumlich aus dem Bild heraustreten und sich kommentierend vor dem Geschehen aufhalten darf

seine Illusionen abschminken. Götz Friedrichs Regiekonzeption im gewollt disparaten, andeutungsvollen und heterogenen Bühnenbild von Jürgen Rose läßt sich so für die kommenden drei Abende viele Ansätze offen und erst im Rückblick mag sich zeigen, wie zwingend dieses „Rheingold“ für die Gesamtkonzeption ist.

In den Fortsetzungen des Hamburger „Rings“ wird sich dann allerdings das Philharmonische Staatsorchester rehabilitieren müssen, denn die Musiker hatten bei der „Rheingold“-Premiere einen tiefgrauen, die Blechbläser gar einen rabenschwarzen Tag. Wobei

stus der Musik und setzte auf geschmeidige Eleganz, aber dem Orchester fehlten dafür die Leichtigkeit, die Sicherheit und die Akzentuierungskunst, um ein solches – ja durchaus mögliches – Konzept angemessen umzusetzen. Aus dem Orchestergraben kamen zu wenig dramatische Impulse, zu wenig exakt definierte Spannung – und entsprechend unscharf konturiert war denn auch die Ensembleleistung. Franz Ferdinand Nentwigs Wotan wirkte so angeklagt müde, als sei die Götterdämmerung schon nahe, Sven Olof Eliassons Loge ließ leider Textverständlichkeit und Schärfe der Artikulation ver-

missen und Dieter Weller hat in Hamburg schon mehr überzeugt denn als Alberich. Solide Leistungen wenigstens von Peter Haage (Mime), den drei Göttingen Fricka (Hanna Schwarz – die aber in Bayreuth noch fulminanter wirkte), Freia (Kay Griffel) und Erda (Cornelia Wulkopf mit Rasant-Start). Wütende Buhs gleich nach dem Verklingen des letzten Takts, später dann ein Wettstreit zwischen Ablehnung und Zustimmung. Aber eine Neuproduktion dieser Tetralogie gleicht ja immer einem Termingeschäft, einer Spekulation auf Zeit. Noch hält sich die Hamburgische Staatsoper alle Möglichkeiten offen – Nachfrage nach Rheingold: freundlich. Tendenz: mit Kurssteigerungen darf gerechnet werden.

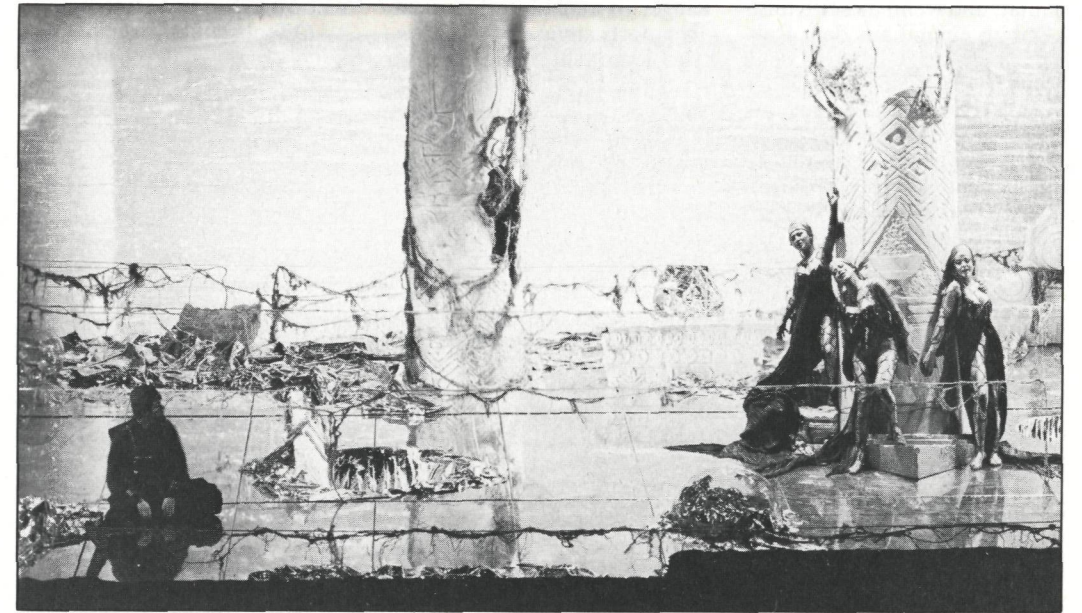
Rainer Wagner

Oomaahsch aah Ooh

Offenbach-Huldigung des „opernstudio nürnberg“

Ein Hinterhof als letzte Ruhestätte: vor dem Eingang des Gostner Hoftheaters, einer Kleinkunsthöhle im Nürnberger Stadtteil Gostenhof, liegen die Kränze aufgetürmt, blaken die Kerzen, stinkt Weihrauch zum Himmel. Schließlich geht es um einen Toten, um einen Jubilar, um den 100. Todestag von Jacques Offenbach. In einem Grabwagen trifft das Ensemble ein, die Leichenbittermiene können allerdings nicht alle durchhalten. Die „Oomaahsch aah Ooh“, wie das „opernstudio nürnberg“ seine Offenbach-Huldigung in DaDa-Manier überschreibt – kann beginnen.

Gewiß hat die wagemutige Nürnberger Privatinitiative in Sachen Musiktheater schon öfter bewiesen, daß sie Einfallsreichtum nicht nur in der Darbietung, sondern auch in der



Dieter Weller als Alberich und die Rheintöchter. Szene aus Rheingold.

Stückwahl (von Marschners „Vampyr“ bis Catalanis „Wally“) zeigen kann. Aber so deutlich wie im Falle Offenbach hat sie den großen etablierten Bühnen selten bewiesen, wie denkfaul und mutlos dort gearbeitet wird. Daß die beiden einzigen zeitgenössischen Tribute an Offenbach ausgerechnet im „opernstudio nürnberg“ uraufgeführt werden, ist eine schallende Ohrfeige für alle Theater, denen außer „Hoffmanns Erzählungen“ oder „Orpheus in der Unterwelt“ nichts einfällt (das Heidelberger Stadttheater mag sich exkulpiert fühlen, dort wagte man zumindest eine Offenbach-Ausgrabung).

Allerdings wäre auch aus dieser Idee nichts geworden, wenn nicht der Bayerische Rundfunk die Mittel für die Kompositionsaufträge und die Uraufführung zur Verfügung gestellt hätte – die Erst- (und vorläufig Einzig-)Aufführung während der Nürnberger „ars nova tage 80“ war so gesichert; für weitere Aufführungen bedarf es Einladungen an das reisefreudige Nürnberger Team.

Peter Kiesewetter nennt sein Opus „I. Nachtstück“ und gibt ihm den Untertitel „Barcaro-

le“. Doch bis dieser Evergreen auftrifft, muß manches erhört werden. Ein Vokalquintett singt eine Dantesche Romanze (in italienischer Sprache), untermalt vorzugsweise von Röhrenglocken. Während im Hintergrund offenbar der Briefwechsel zwischen dem Komponisten und dem „opernstudio“ verlesen wird, drängen sich in die komplizierte Klangebene immer stärker Zitate und Paraphrasen. Doch nicht alle geraten so gekonnt wie die Querverbindungen vom Jodler über die Tyrolenne bis zu Olympias Koloraturen. Die Adaption Berlioz'scher Ideen wirkt da schon mühsamer und die x-te Wagner-Verfremdung ist nur noch begrenzt originell.

Würde die Inszenierung (Peter B. Wyrsch und Heiner Eckardt-Meneghelli) dann nicht zur Barcarole den Sternchenhimmel anknietsen und die Akteure im Blütenmeer der Grabder Nürnberger „ars nova tage 80“ war so gesichert; für weitere Aufführungen bedarf es Einladungen an das reisefreudige Nürnberger Team. Peter Kiesewetter nennt sein Opus „I. Nachtstück“ und gibt ihm den Untertitel „Barcaro-

ist das Stück aus. Der Einakter „Die Komponiermaschine“ des 47jährigen Manfred Niehaus ist da dem Objekt dieser „Hommage“ wesentlich näher. Denn diese „Musiquette“ greift nicht nur gleichzeitig eine historische Situation (Offenbach als Vielschreiber) und die gegenwärtigen Schwierigkeiten beim Tonsetzen auf, sondern sie liefert auch eine aberwitzige Folge von Albernheiten und Attacken, sie vermischt Anspielung und Spielwitz, nimmt sich selbst auf den Arm und ist doch mehr als nur ein Ulk. Ein Komponist (Niehaus: „heißt er nun ‚O‘ wie Offenbach oder ‚0‘ wie Null“) bastelt sich eine Komponiermaschine, die ihm prompt eine Messe schreibt. Doch dafür eine Uraufführungsgenehmigung beim Kultusministerium zu bekommen, ist noch schwieriger als eine Lizenz für die Maschine zu erhalten. „Daraus hätte man früher eine ganze Operette gemacht“, aber Manfred Niehaus zog es vor, eine halbstündige Satire auf und mit Musik zu schreiben. Er attackiert „Zitate als Hintertür“ und benutzt doch diesen Eingang, er ironisiert Tonalität und Ato-

FONO-FEUILLETON

nalität, und wenn dieser Kunstklimbim einmal aus dem Rahmen fällt, sagt schnell einer „das hat mit unserem Stück nichts zu tun“. Die Polemik trifft Publikum und Presse, die einen von Tiermasken kauend und keifend dargestellt, die anderen durch einen wortgewandten Zunftvertreter selbstpersifliert.

Klüger ist man hinterher nicht, aber doch amüsiert und ange-regt, denn Niehaus hat in seinen Klamauk manche Kante eingebaut. Die pffiffige Interpretation durch das „opernstudio nürnberg“ sorgt dann dafür, daß die Hintergedanken nicht zu hintergründig geraten. Manfred Niehaus: „Daß das Stück ein bloßer Jux sei, verbietet

schon die Widmung ‚Hommage à Offenbach‘. Nachbemer-kung des „opernstudios“: „Daß das Stück aber auch ein Jux sei, gebietet schon die Widmung ‚Oomaahsch aah Ooh‘. Das A und O der Satire ist be-kanntlich der Widerspruch.

Rainer Wagner



Szene Oomaahsch aah Ooh im Opernstudio Nürnberg

Tanz im Tempel

Bachs „Matthäus-Passion“ als Ballett in Hamburg

Skepsis war erlaubt, als Ham-burgs Ballettchef John Neu-meier ankündigte, Bachs „Matthäus-Passion“ zum Ballett-Thema machen zu wollen. Läßt sich denn, so war die Voraus-frage, eine derart kontemplan-tive Musik in Aktion umsetzen? Die Gefahr des Balletts, eine bloße Verdoppelung des musi-kalischen Gesagten zu bieten, schien hier ja besonders groß, weil zum einen die Musik un-gemein gestisch ist, sich mit ih-ren Affekten artikuliert, und weil zum anderen der Evange-list uns schon erzählt, was wir

dann noch einmal zu sehen be-kommen. Prompt waren denn auch die Schwachstellen der „Skizzen zur Matthäus-Passion“, die Neumeier anlässlich der „Bach-Tage Hamburg '80“ in der St. Michaelis-Kirche vor-stellte (das komplette Ballett soll dann im Juni bei den VII. Hamburger Ballett-Tagen fol-gen), jene Passagen, in denen Worthinweise zu plakativ um-gesetzt wurden. Wenn zum „Auferstehen“ ein Hoch-strampeln gezeigt wird oder zum Rezitativtext „hier zittert das gequälte Herz!“ Ronald Darden hüpfende und tram-pelnde Verzweiflung vortanzen muß. Die Gebetsübungen der ganz schlicht in weiß gekleide-ten Tänzer und Tänzerinnen beispielsweise hatten doch zu viel Ähnlichkeiten mit Trok-

kenschwimmen, die vielen Schüttelbewegungen erschie-nen zu maniert. Doch die Ernsthaftigkeit, mit der John Neumeier hier arbeitete, er-leichterte hilfreich deutende Assoziationen. Ist es etwa ganz verkehrt, bei den vielen zit-ternden Ekstasen an die Shaker zu denken, jene amerikanische Sekte, deren Gläubige im Got-tesdienst Schüttel- und Zitter-bewegungen ausführen? Je länger sich die von Günter Jena kompetent dirigierte, wenn auch etwas zu wenig kon-turiert ausgeformte Musik Bachs (zudem mit meist breiten Tempi) entfalten konnte, desto stärker konnte auch Neumeiers Bildersprache Aussagen ma-chen. Zu den faszinierenden Einfäl-len dieser Choreographie ge-hört etwa die Einführung der

zwölf Apostel oder die Flucht der Jünger. Selbst die Todes-szene am Kreuz konnte Neu-meier (wenn auch nur knapp) an der Peinlichkeit vorbeifüh-ren – ein Zusammenkrümmen, exemplarisch im Zusammen-krampfen der Füße dargestellt, vertritt den Totenkampf. Bis dahin hatte Max Midinet als Je-sus schon durch Zurückhaltung und stille Intensität für sich ein-genommen.

Zu den Höhepunkten zählen wohl auch zwei große Ver-zweiflungs-Soli, obschon sich hier die Arienform samt ihren Wiederholungen als formale Last erweist. François Klaus transportierte glaubhaft die Be-schämung Petrus' ob seines dreimaligen Verrats, Ivan Liska (der dann auch den Pilatus und den Hauptmann unter dem Kreuz verkörperte) fand ange-messene tänzerische Mittel für das Erschrecken des Judas über die Folgen des Verrats – er durfte auch einmal weiter und höher springen; ansonsten do-minierte der schreitende Tanz, die Darstellung der Kommuni-kation, des Miteinanderumge-hens. Lynne Charles (Tochter Zion?) und Kevin Haigen (Jo-hannes) etwa gestalteten die Arie „Aus Liebe will mein Hei-land sterben“ zu einem intensi-ven, fesselnden Pas de Deux, einem gemeinsamen Mitleiden und Lieben.

Was da in der barocken St. Mi-chaelis-Kirche über die leere Podiumbühne ging, auf der ei-nige schwarze Holzbänke, die sich zum Gefängnis oder zum Kreuz zusammenstellen ließen, die einzigen Requisiten waren, das geriet insgesamt doch zu ei-ner seriösen Auseinanderset-zung mit einem heiklen Thema. Keine Blasphemie also, kein peinlicher Eklat, kein jäher Absturz eines etwa größen-wahnsinnig gewordenen Künst-lers. Und daß nach diesen „Skizzen“, die 33 der insgesamt 78 Musiknummern umfaßten, noch Fragen offen sind, das ist wohl durchaus in Neumeiers Sinn, weil er diese Kostprobe als „ersten Prüfstein“ verstan-den wissen wollte.

Neumeiers Glaubensbekennt-nis unter der Überschrift „Ich bin Christ und Tänzer“ enthält die scheinbar naive Begrün-dung seines Tuns: „Mein gan-zes Leben, Denken und Fühlen ist Tanz, die Choreographie meine eigentliche Sprache. Sollte ich nicht versuchen, meine eigenen religiösen Über-zeugungen und Erlebnisse in ihr auszudrücken und künstle-risch zu gestalten?“ Dieser „Versuch, eine tänzerische Sprache zu finden“ verdient Respekt, auch wenn einiges noch verändert, noch verbes-sert werden sollte. Insbeson-dere müßte sich Neumeier fra-gen, ob er wirklich jeden Takt vortanzen lassen muß, ob jede Handlung noch einmal illu-striert werden sollte. Die Ge-samtauführung muß dann be-weisen, ob die bemerkenswer-ten Ansätze sich zum Ganzen fügen. Aufkeimender Beifall wurde nach der Premiere nie-dergezischt (obschon ansonsten im Hamburger „Michel“ nach Konzerten durchaus geklatscht wird). Vielleicht war da ein Bravo zu vorschnell herausge-



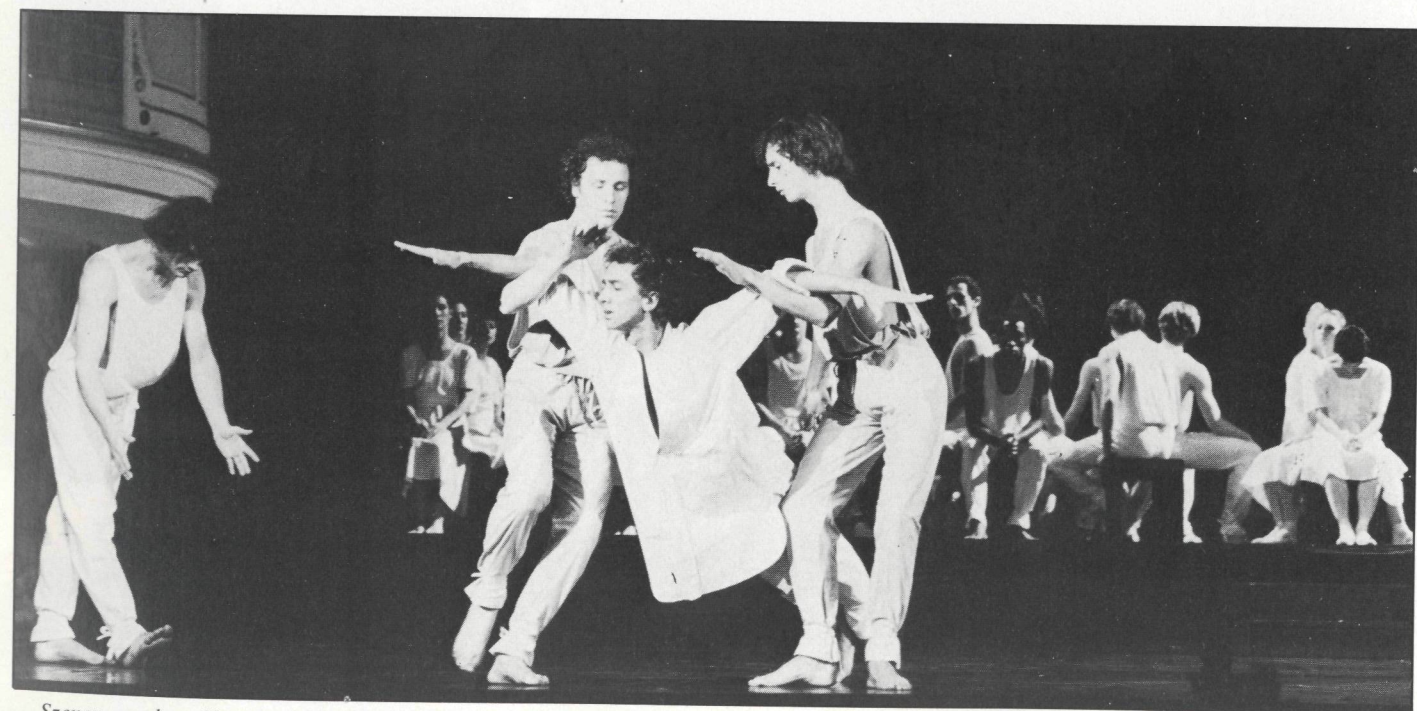
Ivan Liska, François Klaus, Kevin Haigen, Max Midinet, Caspar Hummel Solisten v.l.n.r.)...

platzt. Mag sein, daß sich einige davon in ihrer Befangtheit, ih-rem Gefangensein, gestört fühlen. Aber vielleicht fürch-teten manche Zuschauer auch,

daß jetzt doch noch stattfinden sollte, was bis dahin glückli-cherweise vermieden worden war: ein Spektakel. Seinem Versprechen, „kein ge-

tanztes Oberammergau zu ver-suchen“ ist Neumeier jeden-falls treu geblieben.

Rainer Wagner



...Szenen aus den „Skizzen zur Matthäus-Passion“ in Hamburg