

HAMBURGER STAATSOPER

Experiment Blutdusche

Kent Naganos Einstand an der Hamburger Staatsoper: Schöne Uraufführung in der Opera stabile, langes Elend mit Berlioz im Großen Haus.

VON Christine Lemke-Matwey | 08. Oktober 2015 - 03:47 Uhr

Wahrscheinlich ist die Oper, das ganze Theaterwesen, diese irre Mühsal und Anstrengung von vielen für viele, nie etwas anderes gewesen als ein Trotzdem, ein Appell zum Weiterleben. Gegen alle Verletzungen, die einem die Welt zumutet, alles Scheitern, alle Wunden, sichtbare wie unsichtbare, gegen Flüchtlingsströme, Naturkatastrophen, Krieg, Zerstörung, Hunger, Gewalt. Trotzdem weiterleben und singen, mal ekstatisch, ja geradezu hysterisch, mal einfach nur sirenenhaft schön. Oder wenigstens sprechen, schlimme Wörter sagen, Wörter wie "Kriegstreiberei, verkackte" oder "hinterfotzige Landminenscheiße". Auch "Mama Massaker" klingt irgendwie wehrhaft und gut, zumindest wenn Josef Ostendorf es skandiert, dieses sanfte Riesengebirge von einem Kerl, dem man stundenlang zuhören könnte, ganz gleich, ob er singt oder spricht oder schweigt, einfach weil es immer die Wahrheit ist.

In Michael Wertmüllers und Dea Lohers *Weine nicht, singe* – der ersten Uraufführung an der Hamburgischen Staatsoper unter neuer Leitung – leben alle irgendwie trotzdem weiter. Zeno lebt, der Alte im Rollstuhl mit den drei Granatsplittern im Kopf, den Ostendorf wie den Großinquisitor aus Verdis *Don Carlos* spielt, nur völlig unpathetisch, als würde er den Text und die Noten seiner Rolle lediglich memorieren. Zenos Sohn Ron lebt. Er und seine Frau Altai hüten ein finsternes Geheimnis. Namenlose Brüder, Cousins, Freunde leben weiter, obwohl man ihnen Arme und Beine weggeschossen hat in einem Krieg, der über Nacht immer neue Grenzen zieht und aus Freunden Feinde macht. Sogar Aki lebt, der so lange weg war, verschluckt von ebenjener Grenze, und der plötzlich wieder auftaucht. Aki, der an allem schuld ist und doch nichts dafür kann. Eine Geschichte, wie sie überall spielen könnte: in Israel und Palästina, aber auch in Syrien, Afghanistan oder Nigeria. Und auch in Europa, mitten unter uns. Grenzwälle und -zäune werden ja gerade genug errichtet.

Eine solche Geschichte will konventionell erzählt werden, damit man ihre Unausweichlichkeit begreift, und wenn es auf der Opernbühne aus der Mode gekommen sein sollte, Geschichten konventionell zu erzählen und die Regie von Jette Steckel genau dies tut, dann reibt man sich zunächst die Augen und Ohren: Darf hier denn wirklich alles so deutlich sein, so unmissverständlich? Die Zuschauer mittendrin, das schwarze Granulat auf dem Boden (Asche? verbrannte Erde?), der stroboskopische Strahlenkranz an der drückend niedrigen Raumdecke, der sinnbildlich eine Granate nach der anderen abfeuert, dazu die Kostüme mit ihren seltsamen Kartoffeldrucktarnmustern und die Partitur inklusive Dea Lohers fabelhaftem, offenem Text, zum Mitlesen an die Wand projiziert: In diesem

Bunker, in dieser Bunkermentalität haben wir es uns alle miteinander gemütlich gemacht, so gemütlich es eben geht. Es gibt zu essen und zu trinken, und Familie gibt es auch.

Nur Oona, Rons Schwester, wollte dieses Leben nicht weiterleben und stürzte sich, kaum dass Aki, ihr Aki, verschwunden war, in den Tod. Starb ganz ohne Granatsplitter und zerfetzte Gliedmaßen, wählte, was in Zeiten wie diesen fast frevelhaft klingt, den Liebes-, ja den Operntod. Und das als Mutter einer Tochter, Akis Tochter Mira, die, seit sie denken kann, nun glaubt, dass Altai und Ron ihre Eltern sind. Natürlich geht die Sache am Ende böse aus, geradezu tragödisch, antikisch böse. Die Wahrheit ist eben selten dienlich.

Dieser Plot ist auch schon das ganze Stück, und man könnte vor allem Michael Wertmüller, dem Schweizer Komponisten, vorwerfen, mit seiner Musik kaum mehr oder andere Empfindungen zu wecken als die, die einen beim Betrachten der allabendlichen Nachrichten befallen. So hochkomplex und dicht seine Musik gestrickt ist, vor allem im Rhythmischen, im (von Bernd Alois Zimmermann inspirierten) Übereinanderschichten unterschiedlicher Zeitmaße, so altmodisch, ja nostalgisch kommt sie daher: Sie redet viel, fast zu viel und fast ausschließlich in Sprechblasen, sie hat eine unbändige Lust am Erklären, Nachfassen und doppelten Unterstreichen, und wenn sie wie in Zenos grandiosem Monolog einmal schweigt ("Ich weine nicht mehr, ich singe nur noch, dies ist mein Gesang"), dann schweigt sie tönend, ja dröhnend. Kommt es im Stück auf die alten Zeiten noch ohne Krieg und Grenzen, dann wird auf rührend-rührselige Weise geswingt und gerappt, und kommt es auf die Gegenwart, dann blinken einem (Palästina? Syrien?) arabisch-exotische Farbtupfer entgegen.

Mit Streichern und Klarinette links und Schlagzeug, E-Gitarre und präpariertem Piano rechts sind auch die Musiker des Ensembles Resonanz anfänglich voneinander getrennt – hier die klassische Oper, wenn man so will, dort die Jazz- und Pop-Fraktion. Wertmüller ist in beiden Welten zu Hause, das hört man, und wie er diese schließlich zueinanderbringt, räumlich und kompositorisch, ohne dass alle mit allen gleich Hochzeit feiern, wie die Instrumente einerseits fremdeln und andererseits die Fühler nacheinander ausstrecken, das erzeugt ein im wahrsten Wortsinn erotisches Vibrato, das ungeheuer reizvoll ist. Titus Engel, der Dirigent, spielt übrigens leibhaftig mit, in Kostüm und Maske. Das mag kein ganz neues Statement sein, aber so virtuos und selbstverständlich hat man die Musik als Protagonistin selten erlebt. Statt eines Taktstocks hält Engel einen Leuchtstab in der Hand, mal fährt er wie ein Schiedsrichter zwischen die Figuren, mal gibt er den Derwisch und Hexenmeister.

Bisweilen – und das sind die stärksten Momente – versinkt das Geschehen klanglich wie hinter einer zerkratzten Busfensterscheibe. Die Konturen des Dramas um die halbwüchsige Mira, die Rache will, endlich Gerechtigkeit, und sich damit als Kind unserer Zeit erweist, diese Konturen sind wohl noch zu erkennen, aber unscharf, mehr en passant. Es braucht das Ungefähre, es braucht Distanz, sagt Wertmüller, um klarer zu sehen und sich daran zu erinnern, wie es war, als es anders war. Und wie es sein könnte. Dass es die Musik ist,

die Musik allein, die hier das alte, reichlich gerupfte Fähnchen der Utopie hochhält, ist dann wiederum etwas altmodisch, aber noch lange nicht falsch und auch ergreifend und schön. Den finalen Kugelhagel jedenfalls muss Wertmüller nicht groß auskomponieren, das trockene Tock-Tock-Tock trifft auf ergebene Ohren.

Die Stimmung an diesem Uraufführungsnachmittag an der Opera stabile hat tatsächlich etwas von Aufbruch und neuer Ära. Kent Nagano, Hamburgs frisch bestallter Generalmusikdirektor, und der Intendant Georges Delnon sitzen im Publikum, und wenn es anschließend zu dämmern beginnt und die Glasfassade des Großen Hauses nebenan unter Rosalies atemberaubender kinetischer Lichtskulptur *Light Flow/Light Stream* erstrahlt, dann könnte einen eine leise Euphorie packen: Die Oper als neue alte Traumfabrik, um deren Stirn sich die Gedankenwolke bauscht, sprühende Ideen, funkelnde Synapsen, farbenprächtig, poetisch, witzig, tief! Das Programm der ersten Spielzeit verspricht einiges, mit einer Tsunami-Oper von Toshio Hosokawa beispielsweise oder einer *Matthäus-Passion* in der Theatralisierung von Romeo Castellucci soll an der Dammtorstraße das Bräsig, behäbig Kulinarische der vergangenen Jahre wieder mehr der Wachheit weichen und dem Gespür fürs Zeitgenössische.

Auf dem Papier las sich freilich auch die Eröffnungspremiere im Großen Haus, nun ja, spannend. Zwar werden regelmäßig Versuche gestartet, Hector Berlioz' *Les Troyens* der deutschsprachigen (von Wagner bis in alle Ewigkeit verdorbenen) Opernlandschaft ans Herz zu drücken, die allesamt regelmäßig scheitern, weil das Werk seine Tücken hat und im Grunde nur eine Melodie kennt, die im Liebesduett von Dido und Aeneas prompt zu Tode geritten wird – doch wer, wenn nicht Kent Nagano und ein Regisseur wie Michael Thalheimer, wären diesem Moloch und Machwerk, dieser Operschlachtplatte gewachsen? Kein Geringerer als der Komponist Pascal Dusapin machte sich an eine Verschlangung der inkommensurablen Partitur (die jetzt immer noch fast vier Stunden umfasst), die Sängerbesetzung mit Catherine Naglestad als Cassandre, Elena Zhidkova als Didon und dem leider etwas näselnden Torsten Kerl als Enée war respektabel, was sollte also schiefgehen?

Leider ziemlich viel. Thalheimers Manier, keine Personenregie zu betreiben, sondern die Darsteller lediglich auf- und abtreten zu lassen, ran an die Rampe, weg von der Rampe, ist nicht nur schrecklich ermüdend, sondern steht in der Oper für das gute alte Mottenkistentheater. Um dies wiederum als Stilisierung erscheinen zu lassen, als Zitat, sind weder Olaf Altmanns trojanische Holzkiste auf der Bühne (mit eingebauter Blutdusche) noch Kent Naganos saubere musikalische Gestaltung wirklich stabil genug. Im Großen zu scheitern mag ehrenhaft sein, sät aber auch Bedenken.

Diesen Artikel finden Sie als Audiodatei im Premiumbereich unter www.zeit.de/audio

COPYRIGHT: ZEIT ONLINE

ADRESSE: <http://www.zeit.de/2015/39/hamburger-staatsoper-kent-nagano-urauffuehrung>