

Jenseits des Paradieses

Düstere Themen und anspruchsvolle Reflexionen zu den Aporien der Gattungsgeschichte prägten die ersten beiden Uraufführungen bei der Münchener Biennale für neues Musiktheater 7/2000. Peter Ruzicka hatte das Motto „Über die Grenzen...“ ausgegeben. Und – selten genug: auch diesmal konnten die vom Biennale-Leiter in Auftrag gegebenen Werke, Claus-Steffen Mahnkopfs „Angelus Novus“ und Chaya Czernowins „Prima... ins Innere“, durchaus einsteigen für die praktische Überprüfung der programmatischen Überlegungen.

Detlef Brandenburg

München bei Biergartenwetter – „München leuchtet“, schrieb ein Früherer: munteres Freiluft-Beieinander bei Bier, Brezn und anderem Schmackhaftem allüberall, die Münchnerinnen sind jetzt viel hübscher als im grauen Winter, die Fans von Bayern München ziehen in alkoholgestützter Vorfriede zum Spiel gegen Real Madrid... Nur im Umfeld der Muffathalle an der Isar dominieren die gedeckten Farben. Denn hier gilt's der Kunst – der Intellektuelle trägt noch immer Dunkel und ist gekommen, Claus-Steffen Mahnkopfs „Angelus Novus“ zu hören, das Eröffnungswerk der Münchener Biennale 7/2000. Und da geht es um „die Sache selbst“, wie wir dem Programmheft entnehmen, wo uns der 1962 geborene, durch die Kriti-

sche Theorie in Denken und Schaffen heftig bewegte Komponist unter Anrufung aller zivilisationskritischen Heiligen von Augustinus bis Adorno ein wenig Rüstzeug zur moralischen Orientierung im Spannungsfeld von Kunst und Leben gibt: Hier das kommerziell „kolonialisierte“ bunte Treiben, bestimmt vom „Primat des Körpers mit all seinen Implikationen von Sport, Sexualität, Mode und Nahrungsaufnahme“; dort die „Restinseln für die Sache selbst“ – die aber sind „dank ihrer schieren Isolation hinterweltlerisch“. Punktum!

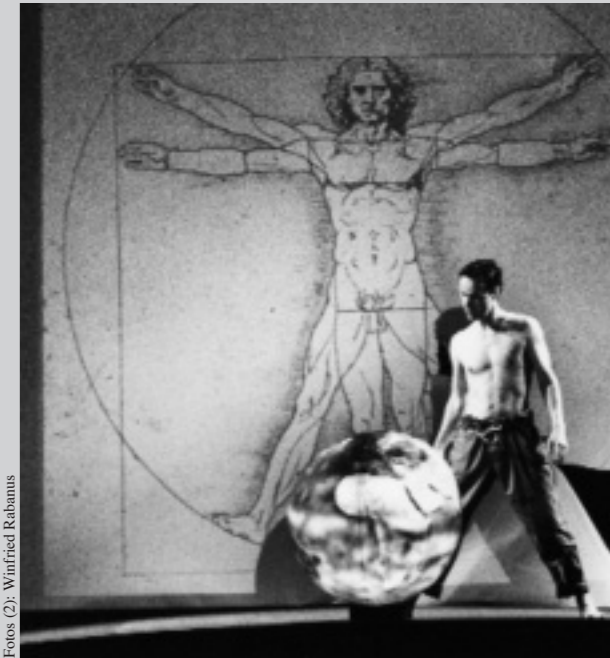
Punktum? Es wird einem doch etwas bange ums neue Musiktheater, wenn „die Sache selbst“ derart unversöhnlich gegen die depravierte Welt ausgespielt wird. Das gilt auch für Mahnkopfs Standortbestimmung gegenüber dem, was er „das Opernproblem“ nennt. Mit seinem „Angelus Novus“ strebt er nichts Geringeres an als die

Befreiung der Gattung aus den von Monteverdi bis Lachenmann wirksamen Aporien. Einer Musik, die ihre Autonomie zugunsten des Textes und der (zumindest laut Mahnkopf) stets minder komplexen Inszenierung aufgibt, erteilt er eine strikte Absage. Die Musik von „Angelus Novus“ entfaltet sich in der Tat konsequent nach immanenten Strukturgesetzen, Teile davon wären ohne weiteres konzertant aufführbar. Sie verzichtet auf Text und narratives Konstrukt, dies alles muss der Regisseur, in diesem Fall der im Iran geborene, stark von Walter Benjamin geprägte Theatermacher Taygun Nowbary, hinzuerfinden. Walter Benjamin: Seine sich an Paul Klees „Angelus-Novus“-Aquarell entzündende 9. Geschichtstheorie gab Mahnkopfs Oper immerhin ein thematisches Sujet. Dort ist vom „Engel der Geschichte“ die Rede, der zurückblickt auf die Vergangenheit und nichts als eine einzige Katastrophe sieht; er „möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her...“ Und dieser Sturm, den wir Fortschritt nennen, treibt ihn immer weiter in die Zukunft. Eine düstere Metapher, entstanden unter dem Eindruck der Nazi-Barbarei. Zudem hat Benjamins Collage-Ästhetik Mahnkopf und Nowbary zu ihrem Konzept der heteronomen Komplexität auf allen Ebenen geführt. Nicht der Theatermusik oder dem Musiktheater, das um der Ganzheit willen auf die wesensmäßige Komplexität der einzelnen Komponenten verzichtet, gehört die Zukunft, sondern dem Musiktheater; denn hier behauptet die Musik sich in *kursiver Dringlichkeit* gegenüber dem steil und fest stehenden Theater. So wird die Gattungsgeschichte durch die Schreibweise bewegt – und wer das als Zumutung empfindet, verhält sich gattungskonform im neuen Sinne, denn um ein „Musiktheater der Zumutung“ geht es Mahnkopf.

Oberflächlich verführt es ja immer ein bisschen zur Ironie, wenn ein junger Komponist sich, getrieben vom Sog seiner theoretischen Reflexion, gleich beim ersten Musiktheater-Werk derart hoch ins Anspruchsvolle versteigt. Andererseits hält man etwas besorgt den Atem an. Denn das Schöne, aber auch Gefährliche am alten wie neuen Musiktheater ist ja dies: Wenn das Werk sich durch szenische Evidenz beweist, „funktioniert“ es ohne kluge Reflexionen; und wenn nicht, hilft der klügste Programmheft-Aufsatz nicht. Unverkennbar ist zweifellos die Kraft von Mahnkopfs hochanspruchsvoller Musik, die eine ganz eigene Sogkraft entfaltet. Was Mahnkopf hier in hypertropher Polyphonie zueinanderfügt, kann einen – zumal beim Blick in die Partitur, deren wechselnde Takarten den Mathematiker im Musiker aufs Äußerste fordern – schier schwindelig machen. Um nur ein paar äußerliche Parameter zu nennen: Instrumentalkompositionen (ein veritables Klavierstück mit der faszinierenden Pianistin Sophie-Mayuko Vetter, eine komplexe Kammer-symphonie, ein furioses Cellostück und eine fast expressive „Solitude-Sérénade“ für Piccolo-Oboe und Ensemble) intermittieren mit hochartifizialen, wortlosen „Arien“ als Ausdruck menschlicher Grundbefindlichkeiten – ein Stammeln, Wimmern, Wispern, Trillern, Oszillieren, das die Sopranistin Monika Meier-Schmid mit atemberaubender Virtuosität und Intensität vortrug. Diese Abfolge wiederum wird attackiert durch improvisierte Schlagzeug-, Störungen“ und überlagert durch das Stück „La terreur d'ange nouveau“ für Flöte solo. Wie diese Musik in ihrer unglaublichen Ereignisdichte viel von jener Mischung aus Melancholie und „Terreur“ evoziert, die in

Benjamins Text steckt, war hochfaszinierend. Und dass das so zwingend spürbar wurde, ist höchstes Lob für die Solisten und das Ensemble SurPlus unter James Avery. Nowbarys Szenerie dagegen – pantomimische Aktionen zweier Schauspieler auf einer bogenförmigen Brücke hinter dem die ganze Bühne einnehmenden Kammerorchester; Bild-, Film- und Textprojektionen von Chaplin bis Kubrick, von Breughel bis Picasso und natürlich von Benjamin – blieb, entsprechend Mahnkopfs konzeptionellen Erwägungen, weit hinter dieser Ereignisdichte zurück. Nur hatte man leider den Eindruck, dass das eher eine Frage der Qualität als des Konzepts war. Die Inszenierung setzte keinen autonomen Kontrapunkt, sondern sie *störte*, weil sie nicht mithalten konnte. Immer wieder habe ich mich dabei ertappt, dass ich die Augen zumachte, um mich, unabgelenkt durch die oft in plumper Ausführlichkeit abgespielten Filmsequenzen und die banalen Spielszenen, ganz auf die Musik zu konzentrieren. Kann aber eine Szene, die der Musik im Wege steht, die Lösung des „Opernproblems“ sein?

Immerhin, und das war das Faszinierende an diesem Biennale-Programm: Gerade da, wo sie sich selbst in Probleme verstrickte, gab die Praxis auf solche theoretischen Fragen die spannendsten Antworten. Die zweite Probe aufs Exempel: Chaya Czernowins Oper „Prima... ins Innere“. Die 1957 in Israel geborene Komponistin hat in der Mai-Ausgabe der *Deutschen Bühne* ausführlich Auskunft gegeben über ihr Anliegen: Die persönlich erlebte Präsenz der verdrängten „Holocaust“-Erinnerungen in ihrem Elternhaus wurde ihr zum Anlass, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, wie wir mit unterbewussten Traumata umgehen. In Anlehnung an David Grossmanns Roman „Stichwort: Liebe“ entwirft sie den Prozess einer Annäherung zwischen einem alten Mann, in dem man einen traumatisierten Holocaust-Überlebenden sehen kann, aber nicht muss, und einem kleinen Jungen, der dem Alten hilft, seine Traumata zu artikulieren und dadurch selbst in dessen Erinnerungsarbeit hineingezogen wird. Diesen Prozess bannt Chaya Czernowin in eine geräuschhaft amelodische, durch subtilste Artikulationsanweisungen völlig verfremdete, in der Notation aber minutiös fixierte Musik – wieder eine Sisyphos-Aufgabe für die Musiker, die von Johannes Kalitzke souverän geführt wurden. Zwei Sängerrinnen sind die „Stimme“ des Jungen (Ute Wassermann, Silke Storz), zwei Sänger stehen für den alten Mann (Philip Larson und Tom Sol), ihnen sind bestimmte Instrumentalsolisten zugeordnet, das Kammerorchester (in diesem Fall das famose Münchener) fungiert als Stimme des kollektiven Unbewussten. Und das alles wird durch die Elektronik-Zauberer der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR Freiburg in eine sinnbetörende Raumklangkuppel



Fotos (2): Winfried Rabanus

Mensch und Welt: Thomas Darchinger in Taygun Nowbarys Inszenierung von Claus-Steffen Mahnkopfs „Angelus Novus“.

Eine schwierige Annäherung: Szene aus Chaya Czernowins „Prima... ins Innere“ mit Richard Beek (alter Mann) und Elias Maurides (Junge).

KLUGE MIENE, KRAUSES SPIEL

Die Schwetzingen Festspiele 2000 starteten mit der Uraufführung einer „Opéra mort“ von Thomas Körner und Karl-Wieland Kurz

Da haben wir hier nun also die Herren Thomas Körner und Karl-Wieland Kurz, Autor der eine und Komponist der andere und beide ganz außerordentlich gescheit. Und was kommt dabei heraus, wenn ein außerordentlich gescheiter Autor und ein außerordentlich gescheiter Komponist miteinander einig sind? Richtig: Eine außerordentlich gescheite Oper, die im Untertitel natürlich nicht einfach Oper heißen darf, das dürfen die neuen Opern schon lange nicht mehr, sondern sie heißt „Opéra mort“. Im gescheiten Programmheft erfahren wir vom gescheiten Autor unter anderem Folgendes über diese Opéra mort: „Die Aufforderung, zu Beginn des Stückes an Sie gerichtet, nicht sich tot zu stellen, sondern sich vorzustellen. Sie seien es nur – ist die Aufforderung eines Theaters, dem die

Irgendwie geht es wohl darum, dass die Illusion das eigentliche Leben und das wirkliche Leben der eigentliche Tod sei. Aber ein zwingender Bezugspunkt für die teils tiefsinnigen, teils kess ironischen Motive zeigte sich mir nicht – vielleicht bin ich nicht gescheit genug dazu. Vielleicht aber auch hat Peter Oskarson ganz einfach keinen gefunden und sich in eine etwas verlegene Mischung aus Gags und Texttreue gerettet. Zu Beginn sehen wir drei schwerstvergreiste Vampire (Johann Leutgeb, Walter Raffener, John Sweeney) – an dieser Stelle einen schönen Gruß an Mr. Polanski, der solche Sargbewohner immerhin tanzen ließ. Bei Oskarson bleiben sie in der heimischen Kiste, kommentieren aber von dort aus sehr redselig das in drei Hauptteile („Im Freudenhaus“, „Im Tollhaus“, „Im Leichenhaus“) gegliederte Geschehen: meist clownesk haspelnd, keuchend, mümmelnd und zu jedem sprachfehlerhaften Gag fest entschlossen; teils aber auch in derart schulfunkverdächtigem Didaktik-Ton, dass man den Eindruck hat, der Autor traue der szenischen Evidenz seiner Kopfgeburten selber nicht. So oder so setzen die lustigen Sargbewohner den Doppelsinn des Textes breithart auf dem keineswegs doppelten Boden der Klamotte auf. Die Szenen selbst erzählt Oskarson dann in puppiger Eindeutigkeit nach, der Tod gibt mit großer Geste den Spielmacher.

Erwähnenswert ist Birgit Angeles Bühne: Ein Illusionsraum von poetischer Unordnung, der von ferne (zumal dann, wenn überdimensionale Hände ins Geschehen eingreifen) an die Comicstrip-Phantasmagorien der Monty Pythons erinnert, mit zwei Konzertflügeln rechts und links, einem zerbrochenen Portal inmitten und einer schrägen kleinen Spielfläche, wie im Dunkel schwebend unter dasselbe gestellt. Darauf spielt manch rätselhaft und manch heitere Szene, in deren Verlauf der Corneille'sche Clindor nicht nur seines Autors Dramenkosmos bereist, sondern auch in den poetischen Welten Roussels und Poes auf mancherlei Weise mit Sein und Schein, mit Traum und Tod konfrontiert wird. Während sich die Singstimmen in merkwürdig unverbindlicher Neue-Musik-Konfektion erschöpfen, während die Kommentare der Greise nebst wildklapperndem Knochen-schlagzeug musikalisch eher desintegriert wirken, entwickelt Kurz gleichsam „unter“ den Vokalpartien ein üppig dahinvegetierendes kammerorchestrales Klangweben. Auch grelle Zuspitzungen kennt diese Musik, aber vor allem im hauchzarten Gestöber der Stil-Allusionen entfaltet sie eine Aura von erstaunlicher Assoziationstiefe. Die wurde vom SWR-Radio-Sinfonieorchester Stuttgart unter der Alexander Winterson eindringlich realisiert, auch die Vokalsolisten (Monika Teepe, Raili Viljakainen, Christian Voigt, Roman Sadnik) wirkten versiert.

„Gute Miene böses Spiel“ – mein Vordermann wahrte die erstere durch schläfrig dahinsinkende Absenz und verlieh dem im Programmheft gebrauchten Wort vom „Durchsterben“ der Aufführung seine eigene Note. Und als im Verlauf des bösen Spiels einer den Satz sprach „Ich möchte den Autor sprechen“, zischelte in meiner Nähe eine Dame giftig: „Ich auch!“ Was sie ihm wohl gesagt hätte?

Detlef Brandenburg



Foto: Monika Rittershaus

Drei fröhliche Sargbewohner (Johann Leutgeb, Walter Raffener, John Sweeney) in Peter Oskarsons Uraufführungs-Inszenierung von „Gute Miene böses Spiel“ in Schwetzingen.

Vorstellung als Vor-stellung gilt. Ein solches Theater der Illusion personifiziert den Tod, denn der ist die theatrale Illusion, dem Leben da oben von hier unten aus zuschauen zu können.“ Womit immerhin der besagte Untertitel, sonst aber nicht viel erklärt wäre – Klarheit ist ja nicht immer die größte Stärke gescheiter Herren. Zum Beispiel ist überhaupt nicht klar, ob diese und andere gescheite Bemerkungen im Programmheft und im Libretto ganz ernst gemeint sind. Worin auch wieder ein gewisser Reiz liegen könnte, denn das Spiel mit Ernst und Unernst, mit der Illusion und deren Durchbrechung, hat im Theater Tradition. Leider aber mochte sich der Regisseur Peter Oskarson auf dieses Spiel nicht einlassen. Er macht eine eindeutig lustige Miene zum zweideutig lustigen Stück in seiner slapstickend verwirrenden, sonst allzu braven Inszenierung. Womit wir endlich beim eigentlichen Titel der Opéra mort und damit immerhin ziemlich zweifelsfrei in der Wirklichkeit wären: „Gute Miene böses Spiel“, uraufgeführt zur Eröffnung der Schwetzingen Festspiele 2000 im Rokokotheater, eine Koproduktion mit den Wiener Festwochen, wo das Werk im Mai 2001 gezeigt wird.

Und nun müssten wir dem geeigneten Leser eigentlich umständlich erläutern, wie gescheit Thomas Körner in seinem Libretto Corneilles „L'illusion Comique“ und Raymond Roussels 1914 geschriebenen Roman „Locus Solus“ mit Motiven von Poe, Shakespeare oder Pirandello zu einem verwickelten Beziehungsgeflecht verknüpft.

verwandelt. Es gibt auch hier keine Worte, keine Szenenanweisungen. Aber der Junge und der Alte haben prägnant unterscheidbare Klangtexturen, zu deren Charakteristik vor allem „Gestik“ und Farbe beitragen (auch deshalb wohl braucht Chaya Czernowin die hypergenaue Notation), das Kammerorchester raunt und wispernd in diffuser, bedrohlicher Präsenz. Im ersten Teil werden diese „Klangpsychogramme“ in Gestalt isolierter Zustandsformen gleichsam exponiert, im zweiten ist eindringlich zu verfolgen, wie der Junge und der Alte (bzw. deren „Material“) einander durchführungsartig „infizieren“, was zu starken dramatischen Erregungen führt und auch das Orchester zu flirrender Bewegung stimuliert. Im dritten Teil dann sind weiterentwickelte Materialformen des Jungen und des Alten gleichermaßen auf alle Protagonisten verteilt. Anders als bei Mahnkopf ist dieser Verlauf genuin „dramatisch“ – obwohl auch diese Musik keineswegs eindeutig eine Szene illustriert. Daran erweist sich ein Kurzschluss in Mahnkopfs Überlegungen: Es ist gar nicht die Frage, ob die Musik ihren „immanenten“ Strukturprinzipien folgt oder diese zugunsten von Text und Szene aufgibt. Entscheidend ist vielmehr, ob die immanenten Strukturprinzipien, die auch bei „Pnima...“ unverkennbar wirksam sind, *dramatisch tauglich* sind. In der Tat wirkt Mahnkopfs „Angelus“-Musik, für sich gesehen, substantieller. Chaya Czernowins Musik zu „Pnima...“ dagegen setzt auf einen prägnanten Konfliktverlauf, sie hat, obwohl auch sie auf alle konventionelle realistische Konkretion verzichtet, ein größeres sinnliches Mitteilungspotential – und ist dadurch offen für eine szenische Interpretation.

Die aber bleibt eine heikle Aufgabe, weil sie das begriffslos sich Aufdrängende visualisieren muss. Claus Guths Inszenierung in Christian Schmidts Ausstattung wirkte auf mich oft zu eindimensional – wie Mahnkopf es in theoretischer Apodiktik beschrieben hatte. Vor allem der „Einstieg“ hat mich irritiert: die Filmprojektion einer Fahrt durch München nach Dachau, überbelichtet, verwackelt, unscharf, als hätte ein Amateur einen Sonntagsausflug festgehalten. So kam ein lapidarer Sightseeing-Charakter ins Spiel („Schau da, das Isartor!“), die musikalischen Abläufe wurden für mein Empfinden zu sehr vereindeutigt und „lokalisiert“. Später gab es, dank faszinierender Überblendungen von Projektion und realistischer Szene in einem heruntergekommenem Schreckenszimmer (womöglich ein ehemaliges KZ), vor allem aber dank der Ausstrahlung der beiden Darsteller des Alten (Richard Beek) und des Jungen (der kleine Elias Maurides), anrührende Momente des Sich-aneinander-Herantastens – teils aber auch solche von riskanter realistischer Direktheit. Es wäre den Versuch wert, ob „Pnima...“ nicht am besten mit den Mitteln des modernen Tanztheaters umzusetzen wäre. Trotzdem – die Aufführung hinterließ einen weit stärkeren Eindruck als „Angelus Novus“. Dass es Peter Ruzicka gelungen ist, zwei Werke nebeneinander zu stellen, die völlig verschiedene Wege gehen und sich dann doch in der praktischen Erprobung der Gattungskonventionen und -grenzen in so enger Beziehung wiederfinden, zählt im übrigen zu den erstaunlichen und keineswegs selbstverständlichen Meriten dieser Biennale. Ruzicka kann sich also freuen, dass sein Thema „Über die Grenzen...“, das in Konzerten, Begleitveranstaltungen und auch in einem „Kollektiv-Musiktheater-Projekt“ von sieben jungen Komponisten (leider zu spät für diese Ausgabe der *Deutschen Bühne*) fortgeführt wird, aufgegangen ist.



SO NAH, SO FERN

Spielarten des neuen Musiktheaters bei drei Opern-Uraufführungen in Hessen

Wiesbaden, fast so glamourös wie Baden-Baden: Bei der Opernpremiere edle Roben, große Toilette und Hochfrisuren. Zur Eröffnung der Internationalen Maifestspiele wagte man jedoch beherzt das Unkonventionelle, Avantgardistische. Der Titel „CassandraComplex“ für eine Oper klingt irgendwie nach Heiner Müller, verspricht unterschwellig kühne Intellektualität – eine



Foto: Bettina Müller

Dominik Neuners Inszenierung spielt in einem schwarz-weißen Einheitsbühnenbild (Thomas Gruber, Kostüme: Susanne Hubrich), auf dem die ständigen Ortswechsel rasch zu lösen sind. Im Strudel der Handlung gelingt es Neuner zuweilen, aussagekräftige Symbole zu finden, etwa wenn beim Deflorationsritual den troischen Mädchen Ziegel in den Schoß geworfen werden. Hervorragend waren die Sängerleistungen in „CassandraComplex“, allen voran Sonja Pascale als Cassandra, der als sozusagen epische Repräsentation des Sich-Erinnerns „Kassandras Stimme“ (Katja Boost) gegenüberstand.

Unweit von Wiesbaden, in Darmstadt, konnte man nur einen Tag später Musiktheater sehen, das das Neue wesentlich radikaler wagte. „Ka und der Pavian“ des aus Tirol stammenden Komponisten Wolfgang Mitterer ist laut Untertitel „eine Fahrt mit der goldenen Sonnenbarke durch das Reich der Unterwelt“. Die Texte dazu fand Mitterer im Ägyptischen Totenbuch. In der altägyptischen Vorstellung begab sich der Verstorbene auf eine lange, gefahrenreiche Fahrt ins Jenseits. Mitterers „szenisches Raumkonzert“ in Spielfilmlänge ist keine Oper im traditionellen Sinne, sondern eine klingende Rauminstallation, in deren Mitte das Publikum sitzt und von allen Seiten beschallt wird. Indem etwa die Bläser ohne Mundstück spielen, werden ungewohnte Klänge erzeugt. Mittels einer Lautsprecher-Installation wird nicht nur das Ensemble elektronisch verstärkt, es werden auch elektronische Musik, Sampels und Instrumentalklänge von einem Tonband eingespielt. Diese ausgeklügelte Ringbeschallung erreicht quasi ein Kontinuum zwischen elektronischer Musik und verfremdeten Instrumentalklängen. Der Pharao (Rebecca Littig) steht vorne auf der Bühne, zusammen mit einem Türhüter (Johannes M.



Foto: Cornelia Illius

Vorstellung, die Gerhard Stäbler, in Essen lebender, vielfach prämiertes Komponist, Dozent und Leiter verschiedener Festivals, allerdings keineswegs einlöst. Er hat die Erzählung „Cassandra“ von Christa Wolf als „CassandraComplex“ sozusagen ins Musikalisch-Allgemeinmenschliche emporgehoben, ihr dabei eine beträchtliche emotionale Dichte mit ins Bühnenleben gegeben – und knüpft somit zumindest in der Rekonstruktion der Gattung an eher traditionelle Paramater und Wirkungspotentiale der „Oper“ an. Für Christa Wolf ist Kassandras Schicksal die Folie, auf die sie die Sinnlosigkeit des Krieges, den Zynismus der „Politik“ projiziert. Doch die grandiose Dichtung mit ihrer Wortgewalt und ihren starken Bildern ging im Laufe des Abends verloren. Da ist zunächst das Libretto von Hanns-Werner Heister, das fast das gesamte Personal des trojanischen Krieges samt Amazonen auftreten lässt und sich so im epischen Labyrinth der Ilias allzusehr verzettelt: Hier eine kurze Klage, ein Bericht, eine Debatte, da eine Schlacht, dort ein Hinterhalt... Zeit zur Vertiefung bleibt kaum. Die Musik kann sich an diesem im Libretto zu selten richtig festhaken, verharrt folglich oft im Illustrativen, die fast dreieinhalbstündige Komposition wirkt dadurch zerfasert und spannungsarm.

Dagegen kann auch eine gute Regie wenig ausrichten.

Kösters), mit dem er verhandeln muss. Von der Bühne reicht ein Steg durch das gesamte Parkett. Darauf sitzt die Tochter des Pharaos (Katrin Gerstenberger) und kommentiert das Geschehen. Für dieses Vokalensemble schuf Mitterer beseelte Partien, die ein reiches und energetisches Melos besitzen. Diese Gesangspartien sind die Konstante in einer dichten akustischen Landschaft, deren differenzierte Klangausdehnung von brachialer Wucht bis zu leisem Zirpen und filigranen Passagen mit Improvisationen auf dem präparierten Klavier (Mitterer) reicht. Rasch verfliegende Klangfetzen vermitteln einen Eindruck von Bewegung. Tod als Übergangsritual. Mitterers Partitur hat virtuose Stellen im besten Sinne, jeder Interpret tritt als Solist auf, auch die Chormitglieder,

die das gesamte Repertoire moderner Vokaltechniken souverän beherrschen.

Die Inszenierung von Thomas Krupa (Choreographie) und Andreas Jander (Raum und Licht) fügt sich organisch in das nicht-lineare, abstrahierende Gesamtkonzept des Werkes ein. Jander arbeitet mit einer sensibel geführten Lichtregie und wohl dosierten Projektionen. Man hat die Vision eines Tunnels und sieht ein Licht am Ende des Raums. Hinter Gazevorhängen tanzen schemenhaft einige Figuren, Schatten vergrößern sich bedrohlich, neue Öffnungen werden sichtbar. Musiktheater als Experiment – und gelungen.

Eckhard Weber

*

Das Gießener Theaterstudio im Löbershof ist immer gut für Experimente und als Plattform für den Dramatiker-Nachwuchs bestens geeignet. So auch bei der jüngsten Uraufführung, einem Auftragswerk des Stadttheaters. Der Hölszky-Schüler Benjamin Lang komponierte die Musik zur Kammeroper „Jahrtausend“, das Libretto schrieb Simon Werle (Sein Stück „Der



Foto: Merit Esther Engelke

Astrid Schlüter und David Erich Fankhauser in Benjamin Langs Kammeroper „Jahrtausend“ in Gießen.

Weichselzopf“ wurde unlängst in Krefeld uraufgeführt). Der Text orientiert sich an der Antike, ist fiktive Vergangenheit: Zwei Männer, zwei Frauen tragen Konflikte aus, am Ende ist alles verändert: Die Hure Leuke und die verklemmte Kore emanzipieren sich von der patriarchalen Ordnung, der junge Mann Saron bricht aus den Riten der Männergesellschaft aus; sein unbeugsamer Vater Hieron stirbt eines gewaltsamen Todes.

Die Inszenierung besorgte Chefdramaturg Christian Marten-Molnár: Stellwände aus durchsichtiger, spiegelnder Folie – im Lauf des einstündigen Spiels verschwinden sie – sind je nach Beleuchtung durchlässig oder abgrenzend. Beidseits dieser Bühnenzone ist das Publikum in Frauen- und Männerseite aufgeteilt. Opulentes Schlagzeug, Horn und Cello erzeugen, in konzentrierter Abstimmung mit einem Tonband koordiniert von Herbert Gietzen, Klangteppiche mit massiven Gong- und Trommelakzenten, die durchsetzt sind von lautmalerschen Geräuschen und von am Textgeschehen orientierten, interessanten und sogar für harmonieverwöhnte Ohren schönen Stellen. Ein spannendes Hörbild – und wenn die Folienwände geräuschvoll erzittern, hat das Ganze akustisches und optisches Format. Überzeugen konnten die vier Mitwirkenden Manuela Neumann, Astrid Schlüter, David Erich Fankhauser und Lionel Lhote, die neben Sprache und Sprechgesang anspruchsvolle sängerische Passagen zu bewältigen haben.

Olga Lappo-Danilewski

Theater Bielefeld

Spielzeit 2000/2001

Musiktheater

Neues Musiktheater

Die Frankin-Expedition 15 | 09 | 2000
Von Lutz Hübner | Song Su; Uraufführung
Lulu 28 | 01 | 2001
Von Niban Berg
Ahasver 06 | 06 | 2001
Von Volker David Kirchner; Uraufführung
Song Books - Complete 26 | 05 | 2001
Von John Cage

WerkstattForum Musiktheater visible music

Oper

Rusalka 30 | 09 | 2000
Von Antonín Dvořák
Il Trovatore 10 | 12 | 2000
Von Giuseppe Verdi
La Cenerentola 24 | 03 | 2001
Von Gioacchino Rossini

Operette

Frau Luna 09 | 09 | 2000
Von Paul Lincke

Musical

Cabaret 27 | 10 | 2000
Von John Kander

Ballett

Hamlet 14 | 10 | 2000
Choreographie Philip Lansdale
Schwanensee 17 | 02 | 2001
Choreographie Philip Lansdale

Schauspiel

Dentro 02 | 09 | 2000
Von Mariana Streeuwitz; Uraufführung
Minna von Barnhelm 08 | 09 | 2000
Von Gotthold Ephraim Lessing
Frank und Stein 23 | 09 | 2000
Von Ken Campbell
Stella 21 | 10 | 2000
Von Johann Wolfgang von Goethe
Jeff Koons 02 | 12 | 2000
Von Rainald Goetz
Musik 16 | 02 | 2001
Von Frank Wedekind
Onkel Wanja 24 | 02 | 2001
Von Anton Tschechow
Atlantis 12 | 05 | 2001
Von Dominik Finkelde; Uraufführung
Roberto Zucchi 19 | 05 | 2001
Von Bernard-Marie Koltès

Autoren Bühne Neue Szene

STILLE.mich.NACHT
Von Teréz Mors; Uraufführung
Die Dromedarpedale
Von Andreas Laudert; Uraufführung
VÄTER SÖHNE GEISTER
Von Marcus Braun; Uraufführung

Theater Bielefeld, Intendanz Regula Gerber
Bühnen und Orchester der Stadt Bielefeld
Brunnenstraße 3-9 33602 Bielefeld
Tel. 05 21/51 90 77