

*Wer in die Oper geht, muss sich auskennen!
Dieses Image ist für viele Zuschauer noch immer eine Hürde.
Dabei gibt es längst Regisseure, die Musiktheater als
unmittelbares Erlebnis inszenieren, an dem auch Newcomer
müheless teilhaben können* Text_Detlef Brandenburg

Performative ABENTEUER



D

Die Oper – ein Fest. Diese Formel funktioniert immer, vor allem dann, wenn auf der Bühne Stars mit klangvollen Namen an den Feierlichkeiten beteiligt sind. Die ganze Begeisterung über die Opernfestlichkeit kann man an der Bayerischen Staatsoper erleben, wenn der Kartenvorverkauf für die Münchner Opernfestspiele startet. Dieser „Festspiel-Erstverkauf“ findet auch in Online-Zeiten noch ausschließlich am Kartenschalter am Münchner Marstallplatz statt: Teil eines beglückenden Festspiel-Rituals, das von der Anspannung des Anstehens um die Karten bis zum hingebungsvollen Genuss der festlichen Aufführung reicht und mit dem Schlussapplaus noch keineswegs endet, weil lange Opern bekanntlich hungrig machen und man folglich noch gemeinsam essen geht.

Barrie Kosky ARTS AND ENTERTAINMENT

Die Bayerische Staatsoper steht hier – in traditionellem Rahmen, aber auf höchstem künstlerischen Niveau – für die konservative Spielart solcher Opernfeste, die es in vielen Ländern gibt: von der *Inaugurazione* der *Mailänder Scala* über die Saison in Salzburg bis zur Pilgerfahrt nach Bayreuth. Oper hat hier noch jenen Glanz, der ihre frühen Jahre umstrahlte, als sie künstlerisches Mittel fürstlicher Repräsentation war. Sie fordert Rituale ein: eine gewisse Etikette, habituelle Kennerschaft, gesellschaftlichen Status, der sich nicht zuletzt in den anlässlich der Bayreuther „Festival-Auffahrt“ von der

Boulevardpresse eifrig kommentierten „Festtoben“ der Besucher ausdrückt. Hier ist Oper sehr vornehm und ziemlich exklusiv. Doch seit Barrie Kosky als Intendant der Komischen Oper Berlin an den Start gegangen ist, gibt es eine neue Spielart solcher Feste.

Geblichen ist der Eventcharakter: ein von der Unterhaltungsbranche eifrig bemühtes Veranstaltungsformat, das in Kommunikation und Gehalt auf das Besondere zielt. Alle drei Monteverdi-Opern an einem Tag! Die Wiederentdeckung der Operette! Die „Zauberflöte“ als Comicstrip! „West Side Story“ als Tanzevent! Solche Botschaften evozieren den Appell: Da musst du dabei sein! Was Kosky aber radikal verändert hat, ist der exklusive konservative Appeal. Kosky, der auf Premieren gern in smarter *casual wear* auftaucht, ist Everybody's Darling auf Gegenseitigkeit: Everybody darf sich auch als Koskys Darling fühlen, willkommen, wie er ist: als Kunstsurfer, Freizeitflaneur, Gelegenheitsopernfan, Event-Junkie. Kosky hat sich das Crossover offensiv auf die Fahnen geschrieben: zwischen U und E, zwischen verschiedenen Kunstformen und Theatersparten, zwischen den Gesellschaftsschichten. Er umarmt sie alle: „*Chill out! Relax! Enjoy it!*“

Dabei sind die von ihm bemühten Kunstmittel in der bunten Welt von *Arts and Entertainment* meist bestens eingeführt und deshalb anschlussfähig. Neu ist aber die Fusion, die sie mit der Gattung Oper eingehen. Die Mischung macht's: Koskys Crossover-Ästhetik ist zeitgeistig, attraktiv gerade auch fürs jüngere Publikum, sodass sich keiner als Kenner fühlen muss, um hier Spaß zu haben. Auf diese Weise ist Kosky eine Neudefinition des Opernerlebnisses mit den Mitteln des Entertainments gelungen. Was hohes künstlerisches Niveau und ästhetische Diversität keineswegs ausschließt, im Gegenteil: Die Qualität muss stimmen. Und wer vielen vieles bringen will, muss vieles können. Das heißt aber gerade nicht, dass

die Ansprüche der Kenner immer erfüllt werden müssen. Bei der erwähnten Monteverdi-Trilogie wurde auf einem Niveau gesungen, dass heutigen historischen und stilistischen Ansprüchen kaum genügt. Aber das Gesamtangebot aus Inszenierung und Erlebnis, aus *Art and Entertainment*, stimmte. Prompt hat die Komische Oper ein neues Publikum gewonnen. Hier trifft sich das hippe Berlin, von den Studenten über die Kreativ- und Medienszene bis hin zu den für die Oper sonst schwer erreichbaren *mid-ager*n, die normalerweise mit Familie und Beruf vollauf beschäftigt sind.

Ludger Engels: DER RAUM ALS ERLEBNIS

Dem Intendanten Barrie Kosky steht ein ganzes Haus als Kommunikationsbasis für sein Opernverständnis zur Verfügung. Ein Regisseur dagegen, der aus den Konventionen der traditionellen Oper und des traditionellen Publikums ausbrechen will, kann das nur in seinen Inszenierungen tun. Meist verschieben solche Regisseure den ästhetischen Fokus ihrer Arbeit von der Interpretation eines „Textes“ hin zum unmittelbaren performativen Erlebnis der Aufführung. Das erstere Verfahren ist ideal für Zuschauer, die den traditionellen „Textkorpus“ der Oper, also die Werke des Repertoires, gut kennen, sei es durch frühere Aufführungen, sei es durch die Vorbereitung auf den aktuellen Vorstellungsbuch. Sie können folglich die bevorstehende Aufführung als individuelle Interpretation eines ihnen bekannten Werkes würdigen. Das performative Verfahren dagegen nutzt den Text nur noch als Basis für ein unmittelbar faszinierendes szenisches Erlebnis. Das Werk verblasst gegenüber dem Ereignis der Aufführung, auch wenn es als Bezugspunkt der Letzteren keineswegs alle Bedeutung einbüßt.

Die dabei wirksamen performativen Mittel können ganz unterschiedlich sein. Der Regisseur Ludger Engels beispielsweise hat gemeinsam mit seinem Büh-



„Europeras“, Ludger Engels

nenbildner Ric Schachtebeck eine hohe Virtuosität darin erreicht, den Raum als performatives Erlebnis zu inszenieren. Bereits 2005 verwandelten die beiden das gesamte Aachener Theatergebäude anhand des musikalischen Bauplans von John Cages „Europeras“ in eine faszinierende Klangarchitektur, die von den Sängern als rätselhafte Wesen in pittoresken Roben bewohnt wurde und von den frei umherschweifenden Zuschauern erkundet sein wollte. Man „musste“ hier nichts „verstehen“ und nahm doch ästhetische Erlebnisse mit nach Hause, die bei mir länger nachwirkten als die meisten traditionellen Aufführungen.



„Intolleranza 1960“, Ludger Engels

2013 zeigte Engels dann in Augsburg, dass auch ein Werk wie Luigi Nonos „Intolleranza 1960“, das in weit höherem Maße als Cages „Europeras“ (die ja vor allem ein Prinzip der Materialorganisation sind) an eine konventionelle szenische Aufführung gebunden scheint, einer solchen Arbeitsweise bestens zugänglich ist. Auch hier war das Ergebnis ein inhaltlich dicht aufgeladenes Raum-Klang-Szenen-Erlebnis, bei dem die Zuschauer von der Bühne aus die ganze Tiefe des Auditoriums vor sich und die ganze Höhe des Bühnenturms über sich

hatten. Das hatte beträchtliche Schauwerte, die szenischen Aktionen der Sänger implementierten die thematischen Assoziationen des Stückes, und alles zusammen war unmittelbar faszinierend. Klagen über Nonos oft als sperrig denunzierte musikalische Moderne wurden nicht vernommen.

Benedikt von Peter: REDUKTION AUF DEN KERN

Ein noch bedrückenderes, dichter, ästhetisch kühneres „Intolleranza“-Erlebnis hatte der Regisseur Benedikt von Peter bereits 2010 an der Staatsoper Hannover geschaffen, für das er 2011 mit dem FAUST ausgezeichnet wurde. Hier waren die Zuschauer nicht nur auf der Bühne, sie waren sogar inmitten des agierenden Chores, direkt einbezogen inszenische Geschehen. Gemeinsam mit den Sängern waren auch sie Opfer von Intoleranz, Vertreibung, Gewalt – ein buchstäblich hautnahes Theatererlebnis inmitten eines sinnebetörenden Klangraumes, den die auf und unter der Bühne sowie im Bühnenturm platzierten Orchestermusiker erzeugten.



„La traviata“, Benedikt von Peter

Benedikt von Peter steht neben solchen partizipativen Theatererlebnissen aber auch für eine weitere Spielart performativer Unmittelbarkeit: die Reduktion einer traditionellen Oper auf ihren existenziellen (genauer: ihren aktuell, nämlich hier und jetzt als existenziell erfahrbaren) Kern. Ebenfalls in Hannover war bei seiner Inszenierung von Verdis „La traviata“ 2011 einzig Violetta Valéry auf

der Bühne: die großartige Sopranistin Nicole Chevalier, die hier zu einer sehr einsamen, sehr egozentrischen Absolutistin der Liebe wurde, verliebt vor allem in ihre Liebesvision selbst, die so unbedingt, so absolut war, dass kein realer Mensch ihr genügen konnte. Wer so liebt, bleibt einsam: desinteressiert an anderen Menschen wie Alfredo, Flora und den Festchören, deren Gesang wie bedrückende Stimmen im Kopf der Kurtisane aus dem Off hereindrang.



„La Bohème“, Benedikt von Peter

Ähnlich machte er 2014 am Bremer Theater, wo er als leitender Regisseur inzwischen eine ganze Serie eigenwilliger Opernformate verantwortet, aus Puccinis „La Bohème“ eine Studie über die Egozentrik und den Wirklichkeitsverlust der Kunst. Ohne dass es dazu platt aktualisierender Accessoires wie Laptop oder Smartphone bedurft hätte, kam einem sofort eine moderne Kreativgeneration in den Sinn, die nur noch in den Kategorien der Selbstinszenierung denken kann und darüber beziehungsunfähig wird. Hier waren Mimi und Musetta von der Bühne verbannt, weil die vier Künstler Rodolfo, Marcello, Schaunard und Colline so in ihre Aktionen verliebt waren, dass sie buchstäblich keinen Blick mehr für wirkliche Frauen übrig hatten. Doch die aus dem Off hereinklingenden (von Nadine Lehner und Marysol Schalit wunderbar gesungenen) Stimmen der beiden Frauen beglaubigten den Verlust an Herzenswärme, der aus dieser Haltung resultiert, um so nachhaltiger – bis Mimi in einem bewegenden Moment doch auf der Bühne erscheint und es einen kurzen Blickkontakt mit Rodolfo

gibt. Hier war auch zu spüren, wie sensibel von Peters Opernregie sich aus der emotionalen Kraft der Musik speist. Die Dekonstruktion der überkommenen Form legt deren emotionale Intensität wieder ganz neu, ganz gegenwärtig frei.



Florian Lutz: ERLEBNIS ALS TEILHABE

Wie einige Arbeiten von Benedikt von Peter beziehen auch die Inszenierungen von Florian Lutz ihre unmittelbare Erlebniskraft oft aus der Teilhabe des Publikums. Und in seinen besten Arbeiten ist er auch ähnlich radikal und zielsicher. 2013 inszenierte er an der Oper Bonn das Projekt „Nocturno“, benannt nach einem Fast-a-cappella-Chorsatz für Frauenstimmen und Akkordeon des Neue-Musik-Sensibilisten Georg Friedrich Haas. Die anderen beiden Teile, „Haiku“ für Bariton und zehn Instrumente und „Atthis“ für Sopran und acht Instrumente, hatte Haas ursprünglich als Konzertmusik komponiert und nun in alternierenden Abschnitten ineinandergearbeitet. Dadurch ergab sich quasi ein Dialog zwischen dem Bariton und der um ihre Gefährtin klagenden griechischen Dichterin Sappho.

Über der „Nocturno“-Partitur aber steht die seltsame Anweisung: Im Dunkeln zu spielen/zu singen. Florian Lutz nahm sie beim Wort: Die Zuschauer wurden angehalten, sich Schlafmasken aufzusetzen und einen dunklen Raum zu betreten. Dort versanken sie stehend in tiefster Dunkelheit... und in einem Hörerlebnis von beispielloser Intensität. Als ein Orchesterschlag die Dunkelheit beendete

und man geblendet in die aufflammende neonkalte Helligkeit starrte, glaubte man kaum, dass die 15 Minuten schon vorbei waren, die „Nocturno“ dauert. Nun sahen sich die Zuschauer einem seltsamen Interieur des Ausstatters Christoph Ernst gegenüber: Eine kleine, popbunt ausgestaltete Mehrzimmerwohnung, auf einem Podest schimmerte eine vornehme Tafel in blendendem Weiß, Stellwände mit pornographischen Fotos begrenzten den Raum. Die Zuschauer wurden animiert, das Interieur zu bevölkern, alsbald wurde in der Küche gemeinsam Essen zubereitet, an der Tafel wurde getafelt, man konnte sich in den Kühlschränken mit Getränken bedienen. Nachdem Florian Lutz seine Besucher zunächst zur tiefsten Versenkung in die Komplikationen einer schon sehr Alltags-abgewandten Musik angehalten hatte, konfrontierte er unmittelbar darauf eine kaum minder komplexe Musik mit einer banalen Alltagssituation. Er stellte damit die Frage nach der Lebenshaltigkeit dieser Musik: Besteht sie in dieser Situation, oder scheitert sie an ihrer eigenen Esoterik? Und das Verwunderliche war: Sie scheiterte nicht. Auf rätselhafte Weise setzte sich ihre Faszinationskraft gegen alle Verführung zur Geschäftigkeit drum herum durch, sie war den Zuschauern wichtiger als das Getränk aus dem Kühlschrank und der Salat in der Schüssel. Insofern war diese Inszenierung auf eine schon sehr verblüffende Weise ein Abend über die Kraft dieser Musik.



Auch Lutz' Inszenierung von Wagners „Tannhäuser“ 2014 an der Oper Lübeck begann mit einer Überraschung, dies-

mal allerdings der handfesteren Sorte. Statt dass aus dem Halbdunkel des Orchestergrabens weihewoll der Bläserchoral emporstieg, erschienen auf der helllichten Bühne des Lübecker Opernhauses vier adrette Damen mit Hostessen-Lächeln und dem Vorschlag, doch als Erstes mal gemeinsam den Pilgerchor zu singen. Und siehe da: Statt zu murren, summte und brummte es im Publikum nach zaghaftem Beginn alsbald sehr traulich. So eingestimmt, präsentierten ihm die Hostessen in Video-Interviews einige Mit-Zuschauer, die vor Beginn der Vorstellung nach der wichtigsten Sünde unserer Zeit befragt worden waren. Und dann wurden die Interviewpartner auf die Bühne gebeten, um dort den genannten Sünden zu frönen – und waren damit zu Bewohnern des Venusbergs und zum Teil der Aufführung geworden.

Dadurch bekam auch hier das Theatererlebnis eine ganz neue Unmittelbarkeit und Aktualität jenseits konventioneller Werkinterpretation. Alles, was man mitbringen musste, war Lust zum Mitmachen – Abenteuerlust. Das passt in eine Zeit und zu einer Generation, die in ihrer Freizeit das Erlebnis sucht, den besonderen Kick, das gemeinsame Abenteuer. Insofern erreicht die Oper bei Ludger Engels, Benedikt von Peter und Florian Lutz eine überrumpelnde Geistesgegenwart, die (nach meinen punktuellen Erfahrungen bei Vorstellungsbesuchen in Opern-unerfahrener Begleitung) auch junge Menschen unmittelbar fasziniert. In Aachen, Augsburg, Hannover oder Lübeck war die Zustimmung erstaunlich groß. Und in Bremen wagt Benedikt von Peter gemeinsam mit seinem Intendanten Michael Börgerding das Experiment neuer Opernformen als Programm-Konstante am Stadttheater. Ob das Publikum ihm folgt und ob sich mit neuen Formen wirklich neue Zuhörer gewinnen lassen, ist noch nicht ausgemacht. Aber man sollte hinschauen. In Bremen und anderswo steht die Zukunft der Gattung Oper auf dem Prüfstand. ■