

**DETLEF BRANDENBURG**

Zu Anfang ein dicker Doppelpunkt: Nicht Helden und Hexenzauber erblicken die Besucher, wenn sie nach und nach im Zuschauerraum des Bonner Opernhauses eintrudeln, sondern Politiker und Parlamentsposen. Die Bühne als kleiner Bundestag – man kennt das in Bonn. Seitlich lümmeln auf zwei Tribünen Anzugträger mit jener Lässigkeit, die wir aus den Fernsehübertragungen des Parlaments sattsam kennen. In der Mitte am Rednerpult schwingen Kamerapolitiker mit Kamerälächeln ihre Kameragesten, stoisch thront ein dicker Präsident über allem. Dann setzt die Ouvertüre zu Verdis „Macbeth“ ein – und schlagartig ändert sich das Verhalten: Die Politdarsteller gehen einander an die Gurgel, die Machtrituale, die wir zunächst in ihrer demokratischen Sublimierung und medialen Verbrämung gesehen haben, werden nun mit atavistischer Brutalität ausgetragen. Diese Oper aus Schottlands finsterem Mittelalter, das will uns dieser Doppelpunkt

Fotos (2): Thilo Bäu



# Anstoß

**Am Opernhaus setzt Klaus Weise zeitgenössische Akzente: Verdis „Macbeth“ und Bergs „Lulu“ eröffnen die Spielzeit mit anregend verstörenden Inszenierungen, die Neue-Musik-Reihe „bonn chance!“ wird mit einem spartenübergreifenden Experiment fortgeführt.**

wohl sagen, sie erzählt von etwas, was als verborgene Unterschicht die politischen Auseinandersetzungen unserer lichtvollen Tage noch immer bestimmt.

Das Faszinierende an dieser klugen, originellen, gelegentlich auch befremdenden Inszenierung ist nun aber, dass die Regisseurin Vera Nemirova diesen Doppelpunkt nicht als Ausrede missbraucht, um danach ein Schauerstück nach alter Väter Sitte zu erzählen. Immer wieder durchschießt sie vielmehr die Geschichte mit Gegenwartsanspielungen und reißt so immer neue, sozusagen vertikal zur Handlung stehende Assoziationsräume auf. Das Bonner Premierienpublikum folgte den Gedankengängen der Regisseurin offenbar gern und applau-

dierte dem Produktionsteam am Ende rückhaltlos. Worüber Vera Nemirova sichtlich glücklich und mancher am Bonner Opernhaus auch überrascht war. Aber das ist ja oft so: Wenn eine Inszenierung klug ist und stark in der szenischen Präsenz, erweist sich auch das Publikum als klüger, als man denkt.

Die meisten „Macbeths“ beginnen mit einer Verlegenheit, weil der Regisseur nicht weiß, was er mit den Hexen soll. Hier sind sie kamerablitzende Reporterinnen, Vertreterinnen jener *vierten Gewalt* also, die in der Mediendemokratie über die Zukunft der Politiker bestimmt. Ihr Geschäft gilt der Verherrlichung zweier Kriegshelden: Macbeth und Banco. Wer in der Schlacht erfolgreich und

im Tarnanzug medienwirksam ist, der macht auch in der Politik eine gute Figur. Macbeth wird neu eingekleidet, aus dem Haudegen im Kampfanzug wird ein Staatenlenker im grauen Dreiteiler. Dass kurz vor der Premiere der US-General und frühere NATO-Oberbefehlshaber Wesley Clark als aussichtsreichster Gegenkandidat von George W. Bush auf den Schild des US-Vorwahlkampfes gehoben wurde, ist eine schöne aktuelle Pointe zu dieser Szene. Zugleich mit solchem Gegenwartsbezug wird aber ein figurenpsychologisches Motiv exponiert: Man ahnt, warum der Kriegsmann Macbeth mit den feiner gesponnenen Gemeinheiten der Politik schlecht zurecht kommt. Diese Doppelvalenz von Handlungsmotivation und metaphorischem „Überbau“ ist typisch für Vera Nemirovas Regie. Man erlebt kein blutleeres Bilder- und Zeigetheater, sondern kraftvolle Szenen mit intensiver Personenführung, wobei ironische Verfremdungen immer wieder die Verschleierung des Realen durch Form und Selbst-

darstellung thematisieren. Duncan tänzelt als beschwipster Operettenkönig auf die Bühne (was zu seiner Auftrittsmusik erstaunlich gut passt). Die Mörder Bancos sind Clowns mit roten Luftballons und jenen roten Nasen, die wir aus Stephen Kings „Es“ in ziemlich schlechter Erinnerung haben. Beeindruckend konsequent arbeitet Vera Nemirova mit solchen Symbolen. Banco wird nach seiner Ermordung an den Luftballons der Mörder aufgehängt, so erscheint er dann beim Fest, und mit seiner Erscheinung verfremdet sich die Szene zur Phantasmagorie: An roten Luftballons sinken vergoldete Säuglinge nieder; die Luftballons der Mörder gehen an die männlichen Festteilnehmer, die Säuglinge an die Frauen, die sie Macbeth wie zum Opfer darbringen – der aber fegt sie entsetzt vom Tisch. So sind die Rollen verteilt und gedeutet: Die Männer sind die Mörder, die Frauen bringen Täter und Opfer zur Welt, und Macbeth erwachsen mit den Nachgeborenen immer neue Bedrohungen...

In der klaren, kargen Ausstattung von Hans-Joachim Schlieker, deren wichtigste Elemente ein drehbarer, bühnenhoher Plexiglas-Korridor in der Mitte und eine Projektionswand im Hintergrund sind, bietet Vera Nemirova eine Fülle an Bildern auf, die gegen Ende einiges von ihrer Treffsicherheit einbüßen. Nicht jede kluge Idee muss ja gleich auf die Bühne. Trotzdem, ein lange nachwirkender Opernabend. Auch musikalisch: Bonns neuer GMD Roman Kofman ist ein strenger Verdi-Dirigent. Dramatik, Konflikte, wovon der „Macbeth“ ja mehr hat als viele andere Opern Verdis – das heißt für Kofman nicht in erster Linie Tempo und Lautstärke, sondern genaue Akzentuierung, Differenzierung, agogische Spannung. Das schafft Entfaltungsmöglichkeiten für die Sänger, die hier weder brüllen noch hecheln müssen. Iano Tamar ist eine Lady von großer Ausstrahlung: ein dunkel glühender Sopran mit hell auflodernder Höhe, aber auch mit einiger Koloraturenbrillanz. Peter Danailov in der Titelpartie profitiert mit

seinem schlanken Bariton besonders von Kofmans differenziertem Verdi-Spiel: Er ist nicht der wuchtige Finsterling, sondern ein jugendlich-biegsamer Zerrissener, der an seinem Ehrgeiz verzweifelt. Eher schon legt Timothy Simpson den Macduff reichlich großkalibrig an. Beachtlich auch kleinere Rollen: Martin Tzonevs markanter Banco; Julia Kameniks wohlklingende Kammerfrau. Und ganz vorzüglich der von Sibylle Wagner einstudierte Chor.

Klaus Weise, Bonns neuer Intendant, ist mutig in seine erste Bonner Opernsaison gestartet. Er hat diese Auftaktpremiere nicht einem bewährten Richtigmacher anvertraut, sondern einer 31-jährigen, in Bulgarien geborenen Regisseurin am Anfang einer vielversprechenden Karriere. Auch in diesem Sinne war der „Macbeth“ ein Doppelpunkt. Dass darauf ein Klassiker jener „neuen Musik“ folgte, die an vielen Häusern noch immer nicht selbstverständlich akzeptiert wird: Alban Bergs „Lulu“ in der Regie von Werner Schroeter (und in Kooperation mit dem Bonner Beethovenfest); und dass zum Saisonauftakt die unter Weises Vorgänger Manfred Beilharz ins Leben gerufene, hoch verdiente Uraufführungsreihe *bonn chance!* fortgeführt wurde – das zeigt, dass Weise es ernst ist mit diesem Doppelpunkt.

Diese erste von zwei Produktionen der *bonn chance!*-Reihe kam nicht, wie sonst, im Forum der Bundeskunsthalle heraus, sondern in der winzigen Werkstattbühne am Opernhaus. Das war auch passend. Denn was die New Yorker Elektronik-Jazzler Zeena Parkins und Elliott Sharp unter dem Titel „Jenseits – A Murder Ballad“ komponiert haben und bei der Uraufführung auch selber spielten, ist eher eine Art Freejazz-Melodram als eine ausgewachsene Oper. Textgrundlage ist ein Monolog von Werner Fritsch, in dem der Halbwelt-Brutalinski Wolfram „Sexmaschine“ Kühn sein Leben Revue passieren lässt; ein Leben, das möglicherweise bald endet, denn ein wortloser, rätselhafter

**1 | Der geisternde Gast auf Macbeths Festbankett: Martin Tzonev als Banco und der Chor des Bonner Opernhauses.**

Fremder mit einer Hitlermaske vor dem Gesicht bedroht ihn mit einem Revolver. Kühn sprudelt einen Schwall von Sex and Crime heraus – ein Text, der in seinem Vertrauen auf die poetische Kraft solcher Gewaltergüsse doch ein bisschen gestrig wirkt. Es ist das Verdienst von Thomas Krupas Inszenierung in der Ausstattung von Andreas Jander, diesem Monolog zu dramatischer Plausibilität verholten zu haben. Nichts von Halbwelt und Pistolenkiller: Krupa, Grenzgänger zwischen Sparten und Genres und derzeit an Amélie Niermeyers Theater Freiburg als Oberspielleiter tätig (vergl. Porträt in DDB 5/2001), lässt den Text auf einer grellfarbig ausgeleuchteten Showbühne spielen. „Sexmaschine“ Kühn ist in der Verkörperung des Schauspielers Matthias Scheuring ein Showmaster im Glitteranzug, ein feister Selbstdarsteller, der Fritschs Text nicht unter exi-

stenziellem Druck herauspresst, sondern ihn als Entertainment-Einlage (und das gekonnt) ins Mikrofon zelebriert. Man denkt sofort an einschlägige Reality-Shows, in der die Kandidaten vor der Fernsehnation ihre Macken, Marotten und Manien outen: Indiskretion als gesellschaftlich sanktionierte Form medialer Ausbeutung. Nur dass hier diese sanktionierte Form permanent verletzt wird, weil die Monstrositäten, die Scheuring ausplaudert, die Grenzen des unterhaltsam Zumutbaren permanent verletzen, und weil die (formal gekonnt strukturierten) Freejazz-Improvisationen und Soundscapes, die Parkins und Sharp beisteuern, in ihrer aggressiven, elektronisch verfremdeten Klanglichkeit die Welt der flotten Showjingles krass konterkarieren. Der Text findet Rückhalt in einem plausiblen Realitätsbezug – und die Realisation in der Bonner Werkstatt reichlich Beifall.

Werner Schroeter und „Lulu“ – das ist schon deshalb eine vielversprechende Kombination, weil Schroeter sich im Film und auf der Bühne immer wieder als einfühlsamer und eigenwilliger Interpret großer Frauenfiguren gezeigt hat – fiktiver und realer. Im Zentrum seiner Bonner Inszenierung steht eine kühne Entscheidung: Er zeigt das Paris-Bild des dritten Aktes nicht als Inszenierung auf der Bühne, sondern als Video-Projektion im Opernfoyer: Grimmig maskierte Komparsen komplimentieren die Zuschauer energisch nach draußen, dort läuft auf großen Screens der Mitschnitt einer konzertanten Aufführung, mit dem Text untertitelt, und immer wieder blitzen Flash-artig Sequenzen auf, die Lulu als Leidende und Verfolgte zeigen. Wie schon die (zur Filmmusik im zweiten Akt) als Bühnenprojektion gezeigten Videos spielen viele dieser Einblendungen im Gefängnisambiente,

anspielend auf Lulus Gefängnisstrafe und Michel Foucaults im Programmheft zitiertes Diktum, wonach die Seele das Gefängnis des Körpers sei.

Dieses Ausweichen in ein anderes Medium und eine andere Aufführungsform ist natürlich eine Irritation. Aber man muss zugestehen: Erstens sind die Videos in Bildschnitt, Perspektive und im ausdrucksvollen Mienenspiel der Lulu und der Gräfin Geschwitz (exzellent dargestellt von Anat Efraty und Hanna Schwarz) von großer Aussagekraft. Zweitens ermöglichen die Texteinblendungen ein genaues Verständnis der Handlung, die auf der Bühne oft im Figurengewimmel untergeht. Dabei ermöglicht der Filmschnitt eine enge Korrelation von Text und expressivem Bild. Man erkennt gut, wie Lulu – vor dem Hintergrund des Wertverlustes der „Jungfrau-Aktien“ – zum Spekulationsobjekt wird und wie ihre Seele an diesem Geschacher leidet. Und drittens markiert Schroeter so jenen fragmentarischen Charakter der „Lulu“ genau an der Stelle, wo Berg sein Werk nicht vollenden konnte, und wo die von dem österreichischen Komponisten Friedrich Cerha besorgte, 1979 in Paris erstmals aufgeführte „Komplettierung“ beginnt.

Aber so ein bisschen wie Fahnenflucht vor der heiklen Aufgabe einer szenischen Realisation wirkt dieses Ausweichen auf den Film doch auch. Zumal Schroeter auf der Bühne eine zwar atmosphärisch dichte, thematisch aber unentschiedene Szenographie zeigt. Der Prolog mit den bunten Bilderbuchkulissen und den Jahrmarktsturnern (die in arg neckisch witzelnder Choreographie die Umbauten besorgen) nimmt die auch in der Musik präsente Schaubuden-Sphäre auf, die aber durch die Filmästhetik wieder aufgehoben wird. Der Tierbändiger in Zirkusdirektorenfrack und Zirkusdirektorenbauchbinde steht dabei vor einer Art Adventskalender, einem Himmelsbild mit Engeln und Tannenbäumchen, Lulu trägt ein schwarzes Tutu und weißflauschige En-

gelsflügel auf dem Rücken. Das spielt auf den unschuldigen *status naturalis* an, aus dem Lulu erst dadurch herausfällt, dass sie nach bürgerlichen Konventionen domestiziert werden soll. Lulu als unschuldig-unheilvoller Engel: Das ist ein starkes Bild. Und Schroeter knüpft daran eine starke Geschichte, wenn er zeigt, wie Lulu sich nach und nach ihrer Wirkung bewusst wird und am Ende selbst, bei einem im Programmheft als „Todesengel“ bezeichneten Alter Ego des Dr. Schön, ihr erlösendes Ende sucht. So wird aus dem „schönen, wilden Tier“ ein skrupulöser Racheengel – in diesem Sinne interpretiert Schroeter auch in einem Text im Programmheft den Pandora-Mythos neu. Aber man spürt doch, dass diese Reduktion von Wedekinds und Bergs Gesellschaftspanorama auf den Seelenroman der Hauptfigur vom Werk nicht getragen wird. Zumal viele Motive der Inszenierung über das geistreiche Aperçu nicht hinauskommen: das Gefängnis als Metapher für die Lulu angetanen sozialen Zwänge; das Bestiarium als Symbol der Gesellschaft; die Schaubude als ästhetisches Modell; das Motiv des Taumels, auf das die Personenführung immer wieder anspielt. Wir sehen in der schlichten und ausdrucksvollen Ausstattung von Alberte Barsač starke, schöne Bilder; aber selbst zentrale Figuren wie Dr. Schön oder Schigolch bleiben indifferent.

Musikalisch konnte Roman Kofman hier seinen zweiten Erfolg feiern – vor allem deshalb, weil er dem Beethoven-Orchester eine Spielkultur entlockte, die zumindest im Opernhaus bisher selten zu erleben war. Kofman legt seine „Lulu“ sehr Mahler-nah an. Er nutzt die von Berg implementierten musikalischen Formen als Ausgangspunkt expressiv ausgekosteter Episoden, anderes fließt dann etwas profilarm dahin. Das Sängersen-semble ist hervorragend – allen voran die Geschwitz der Hanna Schwarz, die eine bannende Bühnenpräsenz entfaltet, und die darstellerisch hochintensive Lulu von Anat Efraty: ein silberglänzender, perlend flexibler, strahlkräftiger



Sopran, dessen gelegentliche Höhenmühen man um der expressiven Ausstrahlung willen gern verzeiht. Patrick Henckens singt den Maler mit klarem, etwas schmalem Tenor; Pavlo Hunka ist ein recht neutraler, aber solider Dr. Schön; Fabrice Dalis singt den Alwa mit voluminösem, leicht höhengrellem Tenor; Adalbert Waller gibt dem Schigolch die Prägnanz der späten Jahre; Martin Tzonev adelt den Tierbändiger und den Athleten mit elegantem Bariton.

Natürlich kann über man „Macbeth“ oder „Lulu“ geteilter Meinung sein – es wurden nach den Premieren in der Tat sehr unterschiedliche Ansichten geäußert. Doch gerade darin liegt die Qualität dieser Arbeiten: Sie fordern heraus, sind zeitgenössisch, erregen Anstoß im positiven Sinne – zum Nachdenken nämlich. Klaus Weise, der „Schauspielmann“, hat da Profil gezeigt, wo viele es am wenigsten erwartet hatten: am Opernhaus. Dafür steht aber auch Roman Kofman, in dem das Theater Bonn offenbar endlich einen GMD gefunden hat, der seine Arbeit in der Oper ernst nimmt. Mit Bonn wird zu rechnen sein, wenn es um zeitgenössisches Musiktheater geht.

**2 | Der todbringende Unschuldengel und sein Opfer: Anat Efraty als Lulu, vorn Karsten Gaul als Medizinalrat.**