

Der ewige Tango

Das Theater Magdeburg und die Komische Oper Berlin haben sich an Astor Piazzollas Oper „María de Buenos Aires“ versucht – mit sehr unterschiedlichem Ergebnis

DETLEF
BRANDENBURG

Eine „Tango-Operita“ hat Astor Piazzolla seine 1968 entstandene „María de Buenos Aires“ genannt – was hübsch harmlos klingt, aber nicht wirklich zielführend ist. Denn was ist, genau genommen, eigentlich Oper an diesem „Tango-Operchen“? Horacio Ferrers Libretto eher nicht: Es bringt kaum Dialoge, betextet statt dessen die geschlossenen Nummern der sechzehn Bilder mit der surrealistischen Poesie des *Tango Nuevo*; und auch die nur vage angedeutete, sprunghaft rätselhafte Geschichte der María, Symbolfigur des Tangos, der Stadt Buenos Aires und des Lebens überhaupt, zielt ins Surrealistische: Heraufbeschworen aus dem rissigen Asphalt von „El Duende“, dem Geist, der hier Erzähler ist, führt ihr Weg aus der Vorstadt ins Dickicht der Metropole, wo sie in der Unterwelt einen mysteriösen Tod erleidet, als Geist weiterlebt und schließlich, in einer grotesk-

sakralen Feier, eine neue María gebärt. Am ehesten geben Piazzollas auf europäische Formen anspielende Satzbezeichnungen Aufschluss über den Charakter dieser Operita: *Fuga y Misterioso*, *Toccata Rea*, *Miserere Canyonge de los Ladrones*, *Tangus Dei*: Eigentlich ist „María de Buenos Aires“ ein Oratorium, in dem nichts als der Tango angebetet wird – und mit dem Tango das Leben in Lust und Leid, Freudentaumel und Todesgewissheit, Zärtlichkeit und Brutalität, Unbedingtheit und Irrationalität.

Wer diese „Operita“ nicht nur dekorativ oder folkloristisch herrichten, wer sie wirklich interpretieren will, braucht gute künstlerische Gründe. Leider lässt Gonzalo Galgueras Choreographie und Inszenierung am Theater Magdeburg nicht eine Andeutung davon erkennen.

Juan León hat eine Bühne von keimfreier Düsternis gebaut, ein in allen Farben schimmerndes Irgendwo vor einer halbtransparenten, gitterdurchwirkten Wand, in dem das von Pascale Arndtz adrett kostümierte *magdeburg ballett* Piazzollas Musik in ein Bewegungsvokabular übersetzt, das klassische Formen auf gefällige Weise modernisiert. Der Tango als Spitzentanz – war es das, was Piazzolla meinte, als er seine Musik auf Verse von Horacio Ferrer schrieb? „Vom Bandoneon, das nach Schatten von Zuhältern riecht, / höre ich den Erzengel der Bordelle / seinen pöbelhaften siebentönigen Akkord phrasieren, / der siebenfach klingt und immer, immer der meine ist. // Wenn ich bis zur Umarmung des Todes Geilheit spüre, / und sie mir mit jeder Schmeichelei ein bisschen ausreißt – / was für ein Schmerz wäre das, und doch kann er / niemals meinen Schmerz erreichen! ...“ Galguera schreckt zurück vor dem Schweiß und dem Schmerz des Tango, er will nichts wissen von der Brutalität der Halbwelt und der Armseligkeit des Sterbens. Und er weiß auch mit der sur-

Zweimal Piazzollas „María de Buenos Aires“:

1 | ... Lebensmelodie für Bandoneon: Szene aus Katja Czellniks Inszenierung an der Komischen Oper Berlin mit Julia Zenko als María.

11





Fotos: Monika Rittershaus (f), HL Böhme (z)

realistischen Symbolik dieser Geschichte nicht das mindeste anzufangen.

Galguera hat den Tango in eine nichtsagende Musical-Ästhetik übersetzt. Zu diesem Eindruck trug bei, dass das Orchester und die Solisten mit elektronischer Verstärkung agierten. Das Ergebnis war ein greller, steriler Sound auf einem insgesamt hohen, undifferenzierten dynamischen Level. Und die María-Sängerin Andrea Thelemann klang zu glatt und opernhaft. Bleibt festzuhalten, dass das Ensemble professionell tanzte, und dass es herausragende Einzelleistungen gab: Enrique Keil deklamierte die Melodram-Texte des Erzähler-Geistes mit idiomatischem Pathos; Alejandro Briglia war ein Gorrión mit elegant schillern-der Schmeichelstimme; Bettina Hartl spielte das Bandoneon mit zupackend schroffem Temperament, José Vitores' Gitarrenspiel evozierte differenzierte Melancholie. Und auch das von Rainer Roos straff koordinierte Orchester machte seine Sache nicht schlecht. Doch alles in allem blieb der Abend zu harmlos unterhaltsam – und damit meilenweit hinter seinem Sujet zurück.

Die Regisseurin Katja Czelnik hat sich bereits am Kieler Theater mit Piazzollas Operita auseinandergesetzt. An der Komischen Oper Berlin war ihre „Peter-Grimes“-Inszenierung in der Spielzeit 2002/03 umstritten, nun macht sie am selben Haus (in der Reihe *Komische Oper 'Akut ... Neue Werke – Neue Formen*) radikal ernst mit dem Tango als Metapher des Daseins. Ihre szenische Symbolik

zielt konsequent auf Piazzollas Lebensphilosophie, unter Weglassung aller pittoresken Begleitumstände. Darin geht sie so weit, selbst der Hauptfigur jene Dominanz zu nehmen, die Piazzolla ihr reserviert hat. Auch der Payador, der Gorrión, der Anführer der Diebe, die drei Marionetten – all die Gestalten einer symbolistischen Phantasie, mit denen Ferrer die Bühne bevölkert, werden völlig zurückgenommen. Der Protagonist der Inszenierung ist ein 28-köpfiger Bewegungschor, den die Regisseurin unter einer Unzahl von Laienbewerbern gecastet hat. Dadurch, dass hier erkennbar Leute von der Straße agieren, so, als seien die Shopper des verkaufsoffenen Sonntags in den Berliner Billigläden unversehens in diesen Tango-Käfig hineingeraten, in Klamotten, wie man sie in diesen Läden kaufen kann – dadurch holt Czelnik die Philosophie des Tangos ins Alltagsleben. So braucht sie noch nicht einmal eine konkrete Szenerie: Ausstatter Bernd Damovsky hat einfach einen weißen Kasten auf die Bühne der Komischen Oper gebaut, den Franck Evin mit bemerkenswerter Raffinesse ausleuchtet. Einziges Requisit aller Choristen ist das Bandoneon.

Czelnik führt diese Choristen mit Vehemenz und Präzision. Jeder scheint auf dem Bandoneon seine eigene Lebensmelodie zu spielen; aggressive, wildbewegte Attacken stehen neben Posen, Gesten und Tableaus von traumverlorener Zweisamkeit, abgrundtiefer Vereinzelung, überströmender Freude. Der Dompteur in dieser Menagerie ist El Duende, den Daniel Bonilla Torres mit

der Grandeza eines alternden Machos gibt. Er zwingt María wie eine Puppe in die Kreisläufe der Ensemble-Bewegungen; sein Verhältnis zu ihr hat die Gewalttätigkeit und Zärtlichkeit eines Zuhälters. Julia Zenko ist als María keine selbstgewisse Femme fatale, sondern eine getriebene, verzweifelte Frau. Am Ende geht sie auf im Kollektiv, auch sie hat dann ein Bandoneon und damit ihre Lebensmelodie gefunden. Das Tableau des Anfangs mit seinen in sich versunken stehenden, kauern- den, liegenden Gestalten kehrt wieder, El Duende hat eine neue María in seinen Armen, der Tanz des Lebens kann von vorn beginnen.

Musikalisch profitiert die Berliner Aufführung davon, dass sie die elektroakustische Verstärkung behutsamer einsetzt als in Magdeburg. So klingt das unter der Leitung des Bandoneonisten Per Arne Glorvigen impulsiv spielende Orchester natürlicher, vitaler, direkter und facettenreicher. Ähnliches gilt für Glorvigen's Bandoneon-Part, der melancholischer, vielschichtiger ausfällt als bei Bettina Hartl in Magdeburg. Julia Zenko ist eine María mit der herben Melodiosität einer Chansonette, Matthias Klein singt die Tenorpartien mit virilem Timbre, dabei nicht ganz so einfühlsam idiomatisch wie Alejandro Briglia.

Man kann gegen Katja Czelniks Inszenierung einiges einwenden – zum Beispiel, dass sie Piazzollas Tangokosmos einseitig auf ein Thema zuspitzt und alle mythischen oder pseudoreligiösen Aspekte samt der Figuren, die sie verkörpern, weglässt. Genau das ist aber auch ihre Stärke. Die Verführung zum Kunstgewerbe oder zum verblasenen Symbolhubernd ist allgegenwärtig bei dieser Tango Operita. Czelnik begegnet dem rätselhaften Werk mit einer starken, klaren Aussage. Davon zeigte sich das Publikum in der Komischen Oper überwiegend angetan – ebenso übrigens wie die Magdeburger Zuschauer von Galgueras' völlig anderem Zugriff.

