



Individuelle Handschriften

In letzter Zeit finden prominente Choreographen Gefallen an der Operninszenierung. Doch eine innovative Ästhetik kam dabei nur selten heraus.

**DETLEF
BRANDENBURG**

In den vor allem von konservativen Gemütern eifrig gehegten Gruselkammern des Regietheaters taucht gelegentlich das Schreckgespenst eines Opernregisseurs auf, der, vom Schauspiel kommend und des Notenlesens unkundig, „aus dem Reclamheftchen“ inszeniert und dabei alle Schönheit der Musik zuschanden macht. Bei Licht betrachtet wird aber niemand leugnen, dass die moderne Opernregie dem Schauspielgenre viel verdankt. Letztlich wurde durch das „Crossover“ zwischen Schauspiel und Oper etwas vollendet, das kurz nach dem Zweiten Weltkrieg an der Komischen Oper in Berlin-Ost begonnen hatte: Walter Felsensteins Versuch, das „kostümierte Konzert“, das die Oper traditionellerweise war, zum realistischen „Musiktheater“ hin zu erlösen.

Der Choreograph als Opernregisseur dagegen ist eine relativ neue Erscheinung. Was daran liegen mag, dass Oper und Ballett lange nahe beieinander lagen: Schon im 18. Jahrhundert gab es etliche Mischformen, auch die Dramaturgie etwa der französischen Oper des 19. Jahrhunderts basierte auf dem Kontrast von musikalischer Handlung und eingeschobenem Ballett. Solange aber „Choreographie“ ein integraler Be-

standteil der Operndramaturgie ist, kann von „Crossover“ kaum sinnvoll gesprochen werden. Vor diesem Hintergrund dürfte die Attraktivität, die die Oper in den letzten Jahren für Choreographen wie Johann Kresnik, Joachim Schlömer oder Sasha Waltz bekommen hat, auf einer doppelten Entwicklung beruhen: einerseits darauf, dass sich erst mit dem Tanztheater ein Genre entwickelt hat, das inspirierend auf die Oper zurückwirken konnte; und andererseits darauf, dass nach der Orientierung der Opernregie am Schauspiel ein Bedürfnis zu einer Re-Musikalisierung der Personenregie entstehen konnte.

Es sind in diesem Kontext vor allem zwei Aspekte, die die Oper vom Tanztheater übernehmen könnte: Zum einen ein Repertoire an Bewegungsformen, das sich stark an musikalischen Parametern orientiert; und zum anderen eine Dramaturgie, die – gegenüber der Orientierung am narrativen Handlungsablauf – primär auf die Metaphorik körperlicher Aktion zielt. Tendenzen zur Musikalisierung der Personenführung sind in der Tat unverkennbar; nur werden sie keineswegs von Choreographen allein, sondern längst auch von genuinen Opernregisseuren vorangetrieben. So hat Katja

Czellnik an der Komischen Oper Berlin Astor Piazzollas „Maria de Buenos Aires“ in eine körperbetonte Gruppenchoreographie für ein aus Laien gecastetes „Corps de ballet“ umgesetzt. Und Claus Guth hat an der Hamburgischen Staatsoper Verdis „Simon Boccanegra“ in ein Traumschauspiel aus kunstvoll choreographierten Tableaus verwandelt.

Solche Entwicklungen werden durch die Professionalisierung der Opernregie begünstigt. Wer heute in diesem Genre eine solide Ausbildung bekommt, der lernt, mit schauspielerischen Parametern ebenso umzugehen wie mit musikalischen oder choreographischen. Wie schwer es vor diesem Hintergrund ist, eine typisch choreographische Handschrift von einer genuin musikalischen zu unterscheiden, zeigt ein Vergleich zweier Inszenierungen desselben Werks. Claus Guth hatte bei der Münchener Biennale für neues Musiktheater 2004 die Uraufführung von Johannes Maria Stauds Edgar-Allan-Poe-Oper „Berenice“ inszeniert. Er hatte sich von den Anspielungen auf einschlägige Kino-Genres in Musik und Libretto zu einer coolen Alfred-Hitchcock-David-Lynch-Ästhetik inspirieren lassen, ohne damit allerdings in echten Film-Realismus zu



Foto: Holger Foullouis / DRAMA (1), Bettina Stöß (2)

21

verfallen. Vielmehr gab er den Aktionen und Tableaus eine neoexpressionistisch wirkende Zuspitzung und atmosphärische Dichte. Guth inszenierte beeindruckend stilsicher, seine Lösungen waren plausibel und naheliegend. Genau das war aber auch ein Problem: Er assoziierte zu Stauds Klängen bekannte Unterhaltungskino-Genres und zog damit auch die Musik ins allzu Vertraute; man glaubte, einen Film-Soundtrack zu hören – und tat damit Staud dann doch unrecht, der in raffinierten Allusionen durchaus einen eigenen Ton wahrte.

Zu Beginn dieser Saison wagte der Stuttgarter Choreograph Christian Spuck am Theater Heidelberg einen zweiten Versuch. Die Bühnenbildnerin Emma Ryott hatte für die schaurige Handlung um eine Gewalttat zwischen Bräutigam und Braut eine marmorgraue klassizistische Flucht mit Pilastern und Winkeln gebaut – über dieser düsteren Gruft lag etwas von *Gothic Novel* (obwohl es weder Spitzbogen noch Maßwerk gab). Und Spuck zeigte in der Stilistik seiner Personenführung mehr Gespür als Guth für das, was an dieser Musik *fremd* ist, für ihr raffiniertes Abgleiten ins Nicht-Geheure. Wenn die Sänger des Chores in seltsamer Formation den Raum bevölkerten, erinnerte das eher an surrealistische Gemälde als an einschlägige Kinosenen. Und doch war es erstaunlich, wie ähnlich die Arbeitsweisen beider Regisseure waren: Zwar war die Bildlichkeit und damit die semantische Referenz völlig unter-

schiedlich – aber die Mittel waren gleich: bildhaft gestellte Tableaus, stilisierte Personenregie, aller Realismus war vermittelt durch Kunstformen. Bei einem Vergleich wäre kaum auszumachen, wo die Handschrift eines Choreographen deutlicher zu Tage tritt.

Die musikalisierte Personenführung, die Überwölbung des Handlungsverlaufes durch metaphorisch aufgeladene körperliche Aktion: das kann man bei Opernregisseuren ebenso beobachten wie bei Choreographen – aber keineswegs bei allen Choreographen. Joachim Schlömers grandiose Stuttgarter „Rheingold“-Inszenierung aus dem Jahr 1999 beispielsweise setzt in der Tat auf das bedeutungsgeladene Bild. Schlömer schickte Wagners Helden zur Kur in eine neoklassizistische Trinkhalle: Die meisten Figuren waren von Anfang an auf der Bühne, Wagners effektverliebte Auftritts-dramaturgie – Alberichs Überfall auf die Rheintöchter, der Aufmarsch der talpenden Riesen, Loges wirbelndes Entree, die Abfahrt nach Nibelheim – wurde mit Ironie unterspielt. Statt einer Folge von Interaktionen sah man in stimmungsvollen Tableaus die Ausstellung eines Zustandes: Die „Rheingold“-Figuren erschienen als Mitglieder einer dekadenten, zu keiner Entwicklung mehr fähigen Kurlique.

Doch merkwürdigerweise sehen andere Inszenierungen Schlömers anders aus: In seiner „Cosi fan tutte“ an der Staatsoper Hannover etwa entwarf er eine plastisch-komödiantische Handlungsdramaturgie. Und in seiner „Fledermaus“-Inszenierung am Theater Bonn arbeitete er zwar mit starken szenischen Metaphern: In der Ouvertüre wurde eine Tänzerin vom Walzertaumel förmlich bis zum Niederstürzen gehetzt. Und im ersten Akt hatte der Bühnenbildner Jens Kilian eine portalhohe Floccati-Wand gebaut, ein korallenrotes Tentakel-Feld, aus dem sich gelegentlich lustvoll nackte Gliedmaßen räckelten – so also sah in Bonn der Abgrund der Lust aus, vor dem die Handlung spielt. Doch

leider ging Schlömer mit seinen Bildern in den folgenden Akten nicht weiter um. Statt dessen führte er mit einem Conférencier, der die Handlung kommentiert, ein Element des *epischen Theaters* ein. Seine Inszenierung vertraute weder der metaphorischen Suggestion noch den choreographischen Impulsen der Musik – man hatte den Eindruck, dass sich Schlömer mehr für die intellektuellen Randglossen als für die Musik interessiert.

Solche Beobachtungen legen die Vermutung nahe, dass sich Choreographen als Opernregisseure eher über ihren Personalstil als durch eine typisch „choreographische“ Formensprache auszeichnen. Lediglich in Hinsicht auf zeitgenössische musikalische Strukturen mag sich ein spezifisches Potential tanzbetonter Inszenierungen zeigen. Reinhild Hoffmann beispielsweise orientierte sich bei ihrer Uraufführungs-Inszenierung von Isabel Mundrys Oper „Ein Atemzug – Die Odyssee“ an der Deutschen Oper Berlin zwar einerseits sogar stärker an der äußeren Handlung der „Odyssee“, als es Mundrys auf existenzielle Grunderfahrungen zielende Musik nahegelegt hätte. Doch innerhalb dieser musiktheatralen Dramaturgie installierte Hoffmann Choreographien für die Gruppe der Gefährten des Odysseus, die den musikalischen Verlauf sehr suggestiv nachbildeten. So leistete sie eine wertvolle Vermittlungshilfe beim Erfassen der unvertrauten Musik durch die unvorbereiteten Hörer. Ähnlich auch die Inszenierungen zeitgenössischer Opern der in Frankfurt lebenden Choreographin und Regisseurin Rosamund Gilmore. Allerdings beruht die Erschließungskraft dieser Arbeiten darauf, dass tänzerische Mittel *neben* eine operntypische Personenführung treten – Gilmore implantiert Tanzformen, indem sie Hauptfiguren durch Tänzer verdoppelt oder die Musik durch in der Handlung nicht vorgesehene Tänzerfiguren nachzeichnet. Von einer Synthese hin zu einer neuen Form kann auch hier kaum die Rede sein.

Choreographen inszenieren neue Opern:

1 | Isabel Mundrys „Ein Atemzug – Die Odyssee“ an der Deutschen Oper Berlin in der Regie von Reinhild Hoffmann.

2 | Szene aus Christian Spucks Inszenierung von Johannes Maria Stauds „Berenice“ am Theater Heidelberg.

