

Die Dschungel. Anderswelt.

in <http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/42999007/>

10-2011

by Alban Nikolai Herbst

on Last Desire

Let me freeze again to death! Lucia Ronchettis The Last Desire nach Oskar Wilde in ihrer zweiten Inszenierung auf der Werkstattbühne der Staatsoper Unter den Linden im Schillertheater.

Diese Musik, die spätestens nach Alfred Schnittke polystilistisch genannt werden muß, recht eigentlich aber synkretistisch ist, nämlich synkretistisch *befreit*, muß man gehört haben - , mit einem Wort: *hören*, und zwar möglichst auch pur, ohne jedes Bild. Dann merkt man unmittelbar - tatsächlich *unvermittelt* - welche eine dramatische, aber auch dramaturgische Kraft sie hat; sie wird über ihren Anspielungsreichtum zu Bildern selbst. Und eben deshalb ergreift sie auch dort, wo unsere immer noch, ja zunehmend mehr auf tonale Mozart-Bastarde abgerichteten Ohren, erst einmal abwehren wollen. Weil man die Harmonie sucht, erfüllende Surrogate, Auflösung, Vergessenheit. Indem Ronchetti aber auf Alte Musik zurückgreift - mitunter nur angedeutet, bisweilen nachdrücklich und da aus dem Off elektronisch zugespielt -, lösen sich im Publikum die Sperren – sogar fast innig dort, wo plötzlich, aus der Ferne, eine Art wahrer Sehnsuchtsston kommt, den die Anima singt, in welche alle Protagonisten dieses Stückes verfallen sind: Salomé. Nein, sie kommt nicht, bleibt fort; der Sehnsuchtsort, den die unerfüllbare Liebe immer bedeutet, da sie zugleich doch, hier, vor allem Projektion der beteiligten Männer ist, bleibt verschlossen... besser noch (also schlimmer, viel schlimmer): man bleibt ausgesperrt in der Kälte. Welch ein Einfall, daß Ronchetti das, gegen Ende der nur kurzen Oper auf dem furchtbar berührenden Klagegesang des „Genius der Kälte“ aus dem Dritten Akt von Henry Purcells „King Arthur“ ausführen läßt, zu den Wilde-Zeilen „Ah, es ist kalt hier!“ und den dann folgenden. Das, viel weniger Richard Straussens Oper, ist musikalisch Ronchettis eigentliche Referenz, und zwar das ganze Stück hindurch; auf Richard Strauss ist vor allem semantisch referenziert. Wir kennen den tragödischen Ausgang seines Expressionismus, das muß man nicht wiederholen, wenn man denn dieses Sujet wählt. Nur selten also ertönt, und dann extrem kurz, ein *Anklang* an Strauss. Wir haben seine Salomé ja sowieso im Kopf; damit wir dran erinnert bleiben, spielt auf der schmalen Bühne, die sich zwischen den langen beiden, einander gegenüber aufgebauten je dreistufigen Publikums- na ja - *-tribünchen* entlangzieht, ein Junge mit abgetrennten Styropor-Köpfen. Links von ihm, anfangs, sitzt Herodes in Unterhose und bedient einen Dia-Projektor, der auf eine der drei Glaswände, welche die Bühne in die Segmente der verschiedenen Szenen teilen, Fotografien von Frauenwaren: von Schuhen etwa usf. Sein Sänger übernimmt, wie die beiden anderen, aber auch andere Partien; mit Mikrofon etwa wird er zu Jochanaan. - Wiederum in der Mitte der Bühne sitzt ein Junge von ungefähr elf oder zwölf, der den Pagen singt, mal, oder mal den jungen Syrier; im rechten Segment steht der Countertenor, um Herodias zu geben, und ganz rechts steht, als einziger sichtbarer Instrumentalist der Bratscher, der kurzfristig auch Rollen bekommt, ja

zwischendurch, da sie doch fernbleibt, zur Salomé travestiert wird. Daß er dann nicht lächerlich wirkt, ist eine der Leistungen in dieser kleinen Inszenierung und also Elmar Supp zu verdanken. So redet, singt und bratscht man sich mehr und mehr in die leere Verlassenheit hinein, um schließlich, nachdem der frierende Herodes sich in Folien ein- und eingewickelt hat, im Schweigen zu erstarren: hier eben auch das sehr kenntliche, vor allem rhythmisch ausgeführte Purcell-Zitat. Der Genius der Kälte hat gesiegt.

Er hatte es freilich nicht schwer. Denn die Verlassenheit eröffnet schon das Stück. Aus dieser Verlassenheit wird, eigentlich, Salomé erst erträumt – ein furchtbarer, sinnloser Traum, da wir doch die andre Oper kennen. Aber nicht einmal das, der Exzeß, erlöst uns.

Man kann von Existentialismus sprechen, die Assoziation zu Sartres Stück „Huis clos“ liegt durchaus auf der Hand. Hier aber, meine ich, beginnt auch das Problem der Inszenierung: sie verdoppelt, verdoppelt sogar das Zitierverfahren – nicht, indem sie wirklich auf Sartre abstellen würde, aber indem sie allzu sehr Beckett im Kopf hat. Imgrunde ist die Bühne Esther Dandanis eine dreifache Ausfertigung des Endspiels. Das zieht von Ronchettis Musik einige Sinnlichkeit ab, dörrt sie sozusagen aus, rückt sie von uns weg und macht sie zum Lehrstück. Dazu gehört auch die Unterhose des Tetrarchen, Feinripp von Schießer, bei dem man sich ertappt fühlt, dem Mann auf die Eichel zu starrten: wo auf dem Stoff formt sie sich ab? Sowas ist inszenatorisch schlichtweg nicht nur ein störender, sondern auch ein Unfug, der einen aus dem Stück wirft und außerdem den Darsteller lächerlich macht. Wozu? Und die halbe Nacktheit des Bratschers, als er sich umziehen muß, bzw. umgezogen wird, wirft einen ganz genauso aus der Magie. Solche Ungelenkheiten stören, weil sie - um Verlassenheit zu zeigen - schlichtweg zu billig sind, *menschlich* billig. Es wäre aber sowieso, für dieses Stück, eine Ausstattung zu wünschen, die einerseits vor jener Opulenz nicht zurückschreckt, von der gerade die Strauss'sche Musik erfüllt ist, und andererseits auch größeren Raum für die Komik eröffnet, die schon in dem synkretistischen Verfahren liegt – sowie für eine ziemlich spitzzüngige Bosheit Lucia Ronchettis: denn in der Salomé ist es ja gerade der begehrte Mann, der sich der Frau verweigert; *die Frau* kommt in Jochanaans Weltbild schlichtweg *n i c h t*, bzw. „rein“ als unheilbringend vor. Das dreht Ronchetti, indem ihre Salomé das Passepartout für unerfüllbare Männerwünsche darstellt, kurzerhand um. Sie wird zu einer in ihrer Abwesenheit sämtliche Männer bestimmenden Lulu, die aber nicht ihrerseits zum Opfer wird.

Hinzu kommt das an sich grandiose elektronische Verfahren, das in dieser Staatsoper-Werkstatt – nach der Stuttgarter Uraufführung von 2004 die zweite Interpretation - selbst ein inszenatorisches Element ist, und zwar ein tragendes. Der Klang kam da von über uns, war gleichsam das Dach der Szene. Das führt anfangs zu einer Art Beklemmung, die aber, weil so ortbar, ihr Unbehagliches sehr schnell verliert. Einzig die Fernklänge, die von „irgendwo“ tönnten, behielten gestern abend dauerhafte Kraft. Andererseits war es fantastisch, wie sich der direkte Gesang, auch

das direkte Spiel der Bratsche, mit dem elektronischen Zuspiel amalgamierte, und sowieso die Faktur, die z.B. den Knabensopran völlig identisch in den Counter hineinkomponiert. Da saß man tatsächlich, um das zwar stanzig, doch treffend zu sagen, *gebannt*.

Sanglich war diese Aufführung, ich sah die dritte, tadellos: ein in seinen Höhen absolut reiner Countertenor (Valer Varna-Sabadus), ein ausdurchsstarke Baß (Markus Hollop) und ein Knabensopran - welch idealer >>>> Miles! -, von dem man gar nicht fassen kann, daß wirklich dieser Junge so singt. Dazu die auf noch feinste Schwingungen des musikalischen Vorgangs reagierende Live-Elektronik Thomas Seeligs. Und alledies unter der auf die Bühne per Monitor übertragenen musikalischen Leitung Harry Lyths. Mit Recht klatschte das gestern abend leider nicht ausverkaufte Auditorium, als wär der Raum überfüllt. Und meine Begleitung und ich saßen leise redend noch da, als fast alle schon gegangen waren – erst ein Tinnituston, der schlußmachen wollte, trieb uns hinfort.