



Lachenmann-Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ in Hamburg: *Es bibbert, wimmert, winselt, zischt*

MUSIKTHEATER

Qualm vom Quälgeist

Jahrelang plagte sich der Neutöner Helmut Lachenmann damit, jetzt hat Hamburgs Oper sein erstes Bühnenwerk uraufgeführt – ein Fiasko mit Backpfeifen, RAF-Parolen und unverständlichem Sprachgewusel. Von *Klaus Umbach*

Neue Musik kann bekanntlich nerven. Die zeitgenössischen Komponisten haben dem Publikum schon manches zugemutet. Mittlerweile sind die Auditorien abgebrüht. Sie lassen fast alles über sich ergehen.

Aber das hier ist nun wirklich die Höhe, das ist, unter dem Mäntelchen schöpferischen Fortschritts, grober Unfug: Musiktheater als Martyrium, die Gattung durchgeknallt, das Parkett verarscht. Es reicht.

Der deutsche Avantgardist Helmut Lachenmann, 61, hat sein erstes Bühnenwerk geschrieben, die Hamburgische Staatsoper hat es in Auftrag gegeben und „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ am vergangenen Sonntag zur Uraufführung angesetzt. Das Stück ist ein Tort; eine Un-Oper.

Tonkrümel und Tonklumpen; schräge, schrille, stachelige Geräuschfetzen; es knarrt und knarrt und knattert; es bibbert, wimmert, jault, faucht, schabt, rauscht, keucht, winselt, zischt – eine elende, elend langwierige Etüde für das flotte Mundwerk drangsaliertes Choristen und für die Engelsgeduld malträtiertes Instrumentalisten.

Die Sänger müssen beim Lallen „die Zähne locker an die Lippen“ pressen oder „den Mund locker geschlossen“ halten; da

kommt, wie sich hören läßt, nicht viel bei raus. Sie sollen auch „Gaumenschmalzen“ und „Zwerchfellzuckung“ vorführen; ein paar dürfen „mit der flachen Hand über Kleidungsstoff streichen“ oder sich selbst „auf die Backe klatschen“. An der Dammtorstraße ist ein Kindergarten eröffnet.

Spieler hantieren mit Plastiktöpfen und Bleibarren. Bläser müssen „Luft einziehen“ statt ausposaunen oder „tonlos, mit gewölbter Mundhöhle“ Dienst tun, Schlagzeuger eine „Stricknadel locker am Becken rattern lassen“ oder „scharf mit dem Papprohr am Tamtam reiben“. Kaum ein Philharmoniker, der sein Instrument mal so gebrauchen darf, wie er es gelernt hat, wie es Usus und sinnvoll ist.

Das Orchester ist im Haus verstreut. Ein Teil sitzt, wie gewöhnlich, im Graben, der mit glitzrigem Netzwerk abgedeckt ist. Eine Gruppe hat auf der steilen Bühnenschräge Platz gefunden; ein paar Bläser und die Harfe hocken daselbst in Löchern; nur ihr Oberkörper wird sichtbar, der Rest steckt in Gullys. Alle diese Spieler, auch der Dirigent Lothar Zagrosek, tragen steingraue Anzüge und, abendfüllend, einen Hut. Beuys kann nichts dafür.

Der restliche Klangkörper ist auf zwölf Logen verteilt. Auch oben, links wie rechts, wird – ohne Kopfbedeckung – gefiedelt,

gepiffen und auf die Pauke gehauen. Es scheppert an allen Ecken und Enden. Über zwei Stunden bleibt diese Nervensäge in Betrieb – Quälgeist Lachenmann.

Dabei meint es der Komponist ehrlich. Er ist kein Aufschneider, kein Falschmünzer, kein Modelackel der Avantgarde-Szene. Aber ein Irrläufer – verrannt in die Idee, Musik sei erst dann Musik, wenn sie nicht mehr klingt.



Opernmacher Lachenmann, Freyer Kirchlein im Haar



M. RITERSHAUS

Der Premierendirektor Zagrosek hat Lachenmann zur „Speerspitze der Neuen Musik“ ernannt. Der Komponisten-Kollege Hans Zender zählt Lachenmanns Lebenswerk „zu den wichtigsten des Jahrhunderts“. Der Musikologe Josef Häusler besingt die „streng komponierte Verweigerung“ dieses Tonsetzers.

Nach Jahrzehnten verkrampfter Imagepflege in Darmstadt und Donaueschingen und auf den anderen Laufstegen der Moderne ist so ein Gerede nicht weiter ernst zu nehmen. Solche kollegialen Nettigkeiten werden zu kulturellen Glaubenssätzen aufgeblasen und hochgespielt, weil die Szene sich selber feiern muß. Die Spießier feiern immer noch lieber „Tosca“ und „Aida“.

Lachenmanns Werkkatalog enthält Stücke, die heißen „Introversion I“, „temA“ oder „Mouvement – vor der Erstarrung“. Sie klingen auch so. Besser gesagt: Sie klingen nicht, sie Geräusche. Nirgends der Ansatz zu einem wirklichen Thema, eine Art Akkord, ein Crescendo, Spannung, Entwicklung oder, um Himmels willen, ein Gran Gefühl. Nur Pling und Plong, nur perforierte Tonfolgen, zu Klangskeletten ausgemergelte Partituren; Komponieren als Lochstickerei, Konstrukte.

Lachenmann glaubt, bei ihm werde das gemeine Ohr „geschärft, entstaubt, enttaubisiert“, „Hören“ sei „wehrlos ohne Denken“, der Gegenstand von Musik „die sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung“, Musik überhaupt und an sich eine „existentielle Erfahrung“. Ehrlich: Es-Dur, Kontrapunkt und Dreiklang sind mir lieber.

Um was geht es eigentlich? Den Titel seines musiktheatralischen Erstlings hat Lachenmann dem bittersüßen Märchen des Dänen Hans Christian Andersen entlehnt. Da versucht ein Mädchen den lieben

langen Tag vergebens, ein paar Schwefelhölzer zu verkaufen. Aus Angst zu erfrieren, brennt es schließlich ein Bündel ab, um sich ein bißchen aufzuwärmen. Zu spät: Das arme Ding erfriert, und die liebe Oma holt es in den Himmel. Soweit wäre die Geschichte verständlich.

Aber Lachenmann hat es gern komplexer. Und deshalb greift er zwischendurch auf Naturbetrachtungen des abendländischen Bildungsmultis Leonardo da Vinci zurück. Alsbald tun sich in Hamburg dessen „glühende Höhlen von Mongibello“ auf, und die „brausenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis“ schlagen erbarungslos über der Dammtorstraße zusammen.

Nun fehlt, es geht schließlich um die Musikkultur der Gegenwart, nur noch der zündende Funke für das Zeitkritische. Da wird Lachenmann, der schwäbische Pfarrerssohn, bei der schwäbischen Pfarrerstochter Gudrun Ensslin fündig, die ja auch mit dem Feuer gespielt hat.

Und so kommt denn auch – Briefzitate der RAF-Terroristin – „der kriminelle, der wahnsinnige, der selbstmörder“ zu Wort, von „verrecken“ ist die Rede und vom „system“ – aha, der „ausdruck der rebellion“ bricht sich Bahn, der Aufstand „des zertrümmerten subjekts gegen seine zertrümmerung“.

Ein Trost: Zu verstehen ist von alldem nichts. Solisten und Choristen zerschreddern Andersens Mär, Leonardos Poesie und die Agitprop bis zur Unkenntlichkeit. Die Vokale girren, Konsonanten werden verstammelt, Worte verstümmelt. Die olle Oper hatte noch ein Libretto; das Musiktheater der Spätaufklärung begnügt sich mit einem Silbenrätsel für Zitterlippen und Zappelzungen.

Aber nun ist da noch Achim Freyer, den viele für einen erfindungsreichen Kunstkopf halten. Freyer, der edle Geschmäcker und abgehobene Gestalter, zeichnet in Hamburg für „Szenische Konzeption, Regie und Bühne“ verantwortlich. Er konnte das Werk kaum retten, aber er hätte das Fiasko lindern können. Statt dessen gibt er dem Stück den Rest.

Diesmal ist ihm nur ein einziges Bühnenbild eingefallen, und das ist keins: transparent abgedeckter Orchestergraben, durchlöcherter Bühnenschräge, ein langer durchsichtiger Paravent, hinter dem Musiker sitzen.

Im Verlauf des Abends wird die lange Stoffbahn immer mal wieder bunt illuminiert. Auch gehen darüber ein paar milchige Himmelskörper auf, und zuweilen funkelt ein Sternenhimmel.

An diese Wand drückt sich während der gesamten Spielzeit das stumme Mädchen mit den Schwefelhölzern: ein weiß geschminktes und graumäusig gekleidetes Wesen, das auf der anderen Seite der spanischen Wand von einem ebensolchen mi-

mikrosynchron gedoubelt wird. Vielleicht weiß Freyer, wozu das gut ist.

In jedem Fall bringt er Leben auf die Bühne. Dafür sorgen ein paar bewährte Kräfte aus dem sogenannten Freyer-Ensemble. Die stecken zwar, ähnlich wie das Dutzend Musiker, unter der Gürtellinie vergleichsweise unbeweglich in den runden Ausschnitten des Bühnenbodens, aber obenrum sind sie mit allerlei Fisimatenten voll beschäftigt.

Sie halten die Hände mal längs, mal quer vors Gesicht. Sie strecken wie Verkehrspolizisten den Arm aus, lassen ihren Rumpf kreisen, tauchen ab in der Versenkung und leider auch wieder auf.

Im Gegensatz zu den Philharmonikern wechseln sie die Kopfbedeckung, und da gibt es nun wirklich was zu gucken. Einer stülpt sich einen Blumentopf, eine Bischofsmütze oder einen goldenen Zylinder über; ein anderer trägt ein Fachwerkhäuschen auf dem Kopf, ein dritter balanciert ein gar niedliches Dorfkirchlein auf dem Haar.

Putzig auch das: Plötzlich geht auf der Bühne noch so ein Kanaldeckel auf, heraus fährt ein einäugiges Unikum, und das stellt ein Papierschiffchen auf den Boden.

Ei der Daus: Von einem (fast) unsichtbaren Faden gezogen, geht der Kahn auf große Fahrt und schippert bühenabwärts. Auf einmal macht

es „zisch!“, ein blutroter Blitz funkelt dazwischen, das Ding verpufft in einer Qualmwolke. Oper ist einfach was Wunderbares.

Für diesen ganzen Stuß hat die Hamburgische Staatsoper nun fast zehn Jahre vor Lachenmann gedient und mit Lachenmann gerungen und zehn Wochen vorgearbeitet. Für die Premiere sind über 200 Pressekarten reserviert worden; die Kamerateams des Fernsehens traten sich auf die Füße; Komponisten, Intendanten und Festivaldirektoren sind haufenweise zusammengelaufen.

In den Feuilletons werden vor allem die unbelehrbaren Adornophilen wieder mal Kobolz schießen mit wichtigtuerschem Geschwätz. Nun, endlich, hat auch die Claque der vermeintlichen Modernisten ihren Gipfeltreff, nun hat auch die Schickeria der Neutöner ihr „Rossini“.

Nach der A- und B-Premiere sind in der Hamburgischen Staatsoper fürs erste fünf Vorstellungen der Novität angesetzt und deren Eintrittspreise von 25 bis 40 Mark sozialverträglich kalkuliert.

Im Schankwesen heißen solche rabattierten Gelegenheiten happy hours, im Einzelhandel Schlußverkauf. Aber an der Hamburger Dammtorstraße stehen wahrlich keine glücklichen Stunden auf dem Programm, und da wird Oper schon auch nicht wohlfeil angeboten. Dieses Stück ist Ramsch. ♦



Operntheater Ensslin