



Zender-Oper „Stephen Climax“ in Frankfurt: Kontrastprogramm aus Sünde und Heiligkeit

## Links gefaltete Hände, rechts gespreizte Schenkel

SPIEGEL-Redakteur Klaus Umbach über die Uraufführung von Hans Zenders Opernerstling „Stephen Climax“

Wenn in einem neuen deutschen Textbuch „non serviam“ steht, wenn „choreios alogos“ gesungen werden soll oder „epi oinopa ponton“, dann muß einem angst und bange werden: Schon wieder eine Oper für die ganz gebildeten Stände, noch so ein Glasperlenspiel für Altphilologen im Parkett.

Vom „Ausdruck des Ichlosen, des Postindividuellen“, von der „Agonie des Subjektivismus“ und einer „Herausforderung an unser kausales Denken“ war in den gedruckten Präludien die Rede, die die Oper Frankfurt vor ihrer spektakulären Premiere verschickte.

Der Librettist und Komponist der Novität, auf die das Gestelzte gemünzt war, hieß Hans Zender, 49, den die „Stuttgarter Zeitung“ einmal als „Virtuosen der Sachlichkeit“ gerühmt hat und der kaum verdächtig schien, Oper mal wieder aus allen Nähten platzen zu lassen.

Und wie sollte es auch unterhaltsam zu-, gar hoch hergehen, wo nur Apartes vertont und dieses elitär verknüpft wurde: einmal ein paar Stunden aus dem Leben des heiligen Simeon, der im fünften nachchristlichen Jahrhundert 37 Jahre auf einer Säule gestanden haben soll, zum andern das schlüpfrige, poetisch hochgestochene Bordell-Kapitel aus dem Roman „Ulysses“ von James Joyce.

Als literarischer Bastard voll spektakulärer Neutönerei drohte „Stephen Climax“ auf dem hohen Roß seines Schöpfers denn auch auf jenen Holzweg zu geraten, der direkt zur reich bestückten Mülldeponie des zeitgenössischen Musiktheaters führt.

Weit gefehlt: Am vergangenen Sonntag, als Zenders Bühnenerstling in einer vitalen, auch optisch opulenten Inszenierung von Alfred Kirchner in Frankfurt uraufgeführt wurde, erwies sich „Stephen Climax“ als ebenso intelligentes wie kurzweiliges Singspiel ganz neuen Stils, kompositorisch brillant gearbeitet, in der kessen Mischung aus Heilslehre und Fleischeslust äußerst kurzweilig und bei aller entschieden modernen Tonsprache fast wohlthuend traditionsbewußt.

Da dürfen Stimmen nicht nur gurren, kreischen und Silben zerhacken, sondern wieder regelrechte Arien singen. Da können Geiger und Cellisten nicht nur schrappend über die Saiten fahren, sondern sinnfrohe Klänge herausstreichen. Ein echtes Piano, der Zauber des Leisen, ist wieder gefragt, man trägt Gefühl – und sei's unter dem Deckmantel feinsten intellektueller Stoffe.

Dabei hat Zender, der sich einst beim Freiburger Altmeister Wolfgang Fortner sein kompositorisches Rüstzeug erwarb,

mit „Stephen Climax“ die vermaledete Gattung der „Aidas“ und „Fidelios“ nach allen Regeln der Kunst auf den Kopf gestellt. Zum erstenmal werden nämlich zwei Geschichten, die augenscheinlich nichts anderes verbindet als Zenders verstiegene Privatphilosophie, in einer Partitur kombiniert und auf einer Bühne kollagiert: Den ganzen, gut zweistündigen Dreiakter hindurch ist die Spielfläche „wie zwei Gehirnhälften“ (Zender) geteilt.

Links steht der Säulenheilige auf chromglänzendem Podest seinen frommen Mann, und die Mönche knien in psalmodierender Fürbitte zu seinen Füßen; rechts tätscheln die Nutten an den Kerlen rum, machen ihnen „nen Steifen“ und zeigen ihnen ihren Hintern mit dem Leberfleck.

In der syrischen Wüste, auf goldgelbem Sand, geht alles getragen zu, so wie beim Gral in Wagners „Parsifal“. Aber gleich nebenan, auf dem schäbigen Dubliner Strich, wird zu frivolen Orchester-späßen an die Brüste gegrapst und in den Lenden geknutscht, zotig und lustig wie in einer Dreigroschenoperette von höchst komplexer Machart. Wohl auch zum erstenmal wird in dieser erstaunlich geglückten Mesalliance aus „Acta Sanctorum“ und „Ulysses“ das Libretto al-

lein und radikal vom Komponisten diktiert“ (Zender).

Zu seinem verblüffenden Versuch, Oper verkehrt rum entstehen zu lassen, sah sich der stets hellhörige Musiker durch „Die Soldaten“ des 1970 verstorbenen Kölner Kollegen Bernd Alois Zimmermann angeregt. Für sein einziges, bis heute revolutionär wirkendes Bühnenstück hatte sich Zimmermann ein synchrones Spiel auf mehreren Ebenen der Bühne ausgedacht und diese Splitting-Technik noch durch den Einsatz verschiedener Medien verfeinert.

Damals, sagt Zender heute, der „Die Soldaten“ inzwischen mehrfach dirigiert hat, „wurde das Tor zu einer neuen Art Musiktheater weit aufgestoßen“. Nur: Keiner aus der Zunft traute sich, auf dem Neuland weiterzugehen.

Derweil machte der Dirigent Zender selbst hinreichend Bekanntheit mit den vielen untauglichen Versuchen seiner komponierenden Kollegen. Als Chefdirigent der Bonner Oper, als Kieler Generalmusikdirektor und, von 1971 bis 1984, als Leiter des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken wurde er, bei aller sachdienlichen Zuneigung zum traditionellen Repertoire, vor allem als Vorkämpfer der Neuen Musik geachtet.

Auch der Hamburger Eklat, wo Zender seine erst 1984 übernommene Doppelfunktion als Musikchef der Oper und als Leiter der Philharmoniker schon Ende 1985 wieder aufgab (an der Oper bleibt er fürs erste), war letztlich eine Folge seines unermüdlichen Einsatzes für die avantgardistische Tonkunst und des Unwillens, den er damit bei den Kulturbürokraten erregte.

Bei allem Engagement des Interpreten Zender hielt sich der drahtige Intellektuelle mit der unbestechlichen Schlagtechnik aber immer einen Freiraum, um auch selber auf dem Notenpapier die Neue Musik fortzuschreiben. Als er vor sieben Jahren die Arbeit an „Stephen Climax“ begann, dessen Reinfassung er 1984 abschloß, wollte er Zimmermanns „Soldaten“ gleichsam radikalisieren – indem er auf eine fortlaufende oder auch nur plausible Handlung ganz verzichtete und statt dessen zwei kontrastierende Geschehnisse auf eine Bühne zwang.

Nicht nur das. Auch bei der Komposition hat Zender seinen musiksöpferischen Fundus streng halbiert: Dem Säulenheiligen Simeon und seinen Sängern vor dem Herrn schreibt er eher monotone Litaneien und durchweg verhaltenes Gotteslob vor, gleichsam Gregorianischen Gesang des 20. Jahrhunderts.

Im Bordell der Bella Cohen hingegen, zwischen „Hosenscheißern“ und „Kötzotzen“, schlägt sich die Sinneslust auch im Orchestergraben nieder; da geht es rhythmisch oft drunter und drüber, da spielt man schön vulgär im verkrüppelten Dreivierteltakt, wenn sie oben im Puff beim Walzern durchdrehen.

Im Graben spielt eine groß besetzte, um allerlei Exotika wie Guero, Maracas und Kuhglocken erweiterte Hundertschaft. Ein gutes Dutzend Instrumentalisten thront auf einer gläsernen Rampe siebeneinhalb Meter über dem Rahmenportal und empfängt seine Einsätze über Monitor. Eine dritte Gruppe tönt, via Mikrofon, aus dem fünften Stock; ein kleines Häuflein Interpreten läßt schließlich linksaußen aus dem Abseits von sich hören. Und über die im ganzen Opernraum verteilten Lautsprecherboxen wird – mal als Geräuschkürzel, mal als minutenlange Mischung aus schmalzenden Lauten und fortissimo schlagendem Herzen – ein Tonband eingespielt, auf dem bis zu 24 verschiedene Klänge synchron gespeichert sind.

Daß die traditionslastige, scheinbar heillos verkrustete Oper noch einmal so kurzweilig und kunstvoll wiederbelebt

In dieser Hochstimmung wagte sich Zender an seine kühne Collage. Während er sich im ersten und dritten Akt noch regelrecht an die strengen Gesetze der Avantgarde hielt und auch Wert darauf legt, hier „eine saubere Musik des 20. Jahrhunderts geschrieben“ zu haben, hat ihn im zweiten, zeitlich längsten Aufzug der Teufel geritten: Wo James Joyce Geister beschwört und im Dubliner Etablissement diverse Erscheinungen aus dem Jenseits auftauchen läßt, greift Zender ungeniert in die abendländische Kiste und wirbelt in einem brillanten Panoptikum jede Menge ehrwürdige Zitate auf – wörtlich oder rhythmisch verfremdet, in veränderter Tonhöhe, hinter parodistischer Maske oder völlig unkenntlich verhackstückt.

So besingt Leopold Blooms Großvater, ein blaues, absurd breitschultriges Faktotum, die „tollen Beine“, die es zu



Dirigent Zender: Vorkämpfer der Neuen Musik

werden könnte, hatte auch Zender selbst lange nicht geglaubt und sich wohl am wenigsten zugetraut.

Als Pierre Boulez 1967 in einem SPIEGEL-Gespräch alle Opernhäuser in die Luft sprengen wollte, hätte Zender am liebsten mit auf den Knopf gedrückt, und noch vor zehn Jahren gab er der Gattung keine Chance mehr: Die Neue Musik spielte sich nur noch in den grauen Zellen ab, „jeder“, erinnert sich Zender, „hatte Angst, auch nur ein Gran Gefühl zu zeigen“. Man hielt bloß auf dodekaphonisch, aleatorisch und seriell und schlug das Ganze dem Publikum pausenlos vor den vermeintlichen Dummkopf.

Doch auf einmal besannen sich die Tonsetzer wieder auf den Bauch, „Klänge“, so Zender, „durften wieder Emotionen ausdrücken“, Affekte, die die Oper erst lebensfähig machen, waren nicht länger verpönt.

„befummeln“ gelte, auf Johann Sebastian Bachs Kantate „Amore traditore“.

Der Prophet Elias, weiß befrachtet wie der Graf von Luxemburg, schwebt in einem glitzernden Flimmerkasten vom Bühnenhimmel und läßt seine vier Heilsarmisten ein mittelalterliches Sanctus tu-ten und blasen.

Kardinal Borgia, aus dessen gigantisch plissiertem Purpur sieben kleine Blondschöpfe schlüpfen, grämt sich seiner fleischlichen Sünden auf fromme Weisen von William Byrd und Claudio Monteverdi.

Und wenn schließlich die Puffmutter Bella höchstselbst erscheint und zu einem schnoddrig verdrehten Salonwalzer ihre lüsterne Herrenkundschaft mit der langen, schwarzen Peitsche auf die Knie zwingt und in Schweine verwandelt, dann steht die Oper endlich wieder mitten im Leben. Domina vobiscum – so hautnah war Musiktheater lange nicht mehr. ◆