

Mit Hackbrett und Weihrauch auf den Mist

SPIEGEL-Redakteur Klaus Umbach über Hans Werner Henzes „1. Münchener Biennale“ für neue Musik

Deppert sans. Denken tuns nix. Sprechen tuns kaum. Und wenns was fühlen, könnens nix sagen. Auf dem Stallerhof, wo der klobige Knecht Sepp der debilen Bauerntochter Beppi ein Kind macht, red mer net lang.

Gerade die kargen, scheinbar kunstlos verstümmelten Dialoge, die ungeschlachteten Wortbrocken und die vielen dumpfen Pausen zwischen den Satzketzen machten 1972 den „Stallerhof“ des damals 26jährigen Franz Xaver Kroetz zu einem Meisterstück des sprachlosen Sprechtheaters. Aber: Verträgt's nun Musik im Tragödienstadl?

Seit letzten Freitag jedenfalls klingt die Syntax nicht mehr ganz so zerdepert wie im Kroetz-Original, der bajuwarische Zungenschlag nicht mehr gar so schwerfällig: Was kaum machbar schien, ist dem Kärntner Gendarmensohn und bislang namenlosen Neutöner Gerd Kühr, 35, geglückt – auf das Stammel-Vokabular Musik zu schreiben, eine regelrechte Oper, nach alter Väter Sitte realistisch, aber ohne auch nur einen einzigen Takt platter und damit peinlicher Lautmalerei. Will man hochgreifen, ist das eine Art „Wozzeck“ als kammermusikalisches Bauerntheater.

Eingeleitet und zweimal durchbrochen von alttestamentlichen Sprüchen in pathetischem Luther-Deutsch, die Kroetz auf Wunsch des Komponisten eingefügt hat und die Kühr jetzt von einem oft schmerzhaft schrillen Frauen-Terzett anstimmen läßt, hat die Geschichte auch in der tönenden Spielart nichts von ihrer plumpen Wucht verloren: Grelle Ausbrüche des Orchesters machen die stummen Aktionen auf der Bühne noch einprägsamer, abrupte Wechsel von melodischen Bruchstücken und fahigen Dissonanzen die kaputte Kommunikation eher noch schmerzhafter.

Für die Münchner Opernverhältnisse ist das schon grauslich genug: ein sprachlich nackertes, musikalisch widerborstiges Drama, keine schöne Arie, nichts, was auch nur entfernt an Richard Wagner und Richard Strauss, die Säulenheiligen des Nationaltheaters, denken ließe. Doch subversive Elemente sorgen dafür, daß es am Dienstag dieser Woche noch dicker kommt.

Dann legen in der „Alten Astronomie“ des Deutschen Museums nämlich die „Guglhupfa“ los, eine Zusammenrottung von fünf einschlägig verdächtigen Volksmusikanten, mit Hackbrett und Akkordeon, mit Teufelsgeige und Karfreitagsratsche, und dann geht's ab in den Puff, ein raffgieriger Pfaffe tritt auf, eine tanzende Nonne dreht durch, und die ganze Bonner Agrarpolitik

wird als Raubbau am Landmann besungen – ansteht die Uraufführung eines „Bauern-Requiems“, verfaßt und vertont von Andreas Franz Josef Lechner, 29, der bei den „Guglhupfa“ den Ton angibt.

Diesem Typ ist nichts heilig, nicht mal die weißblauen Klangfarben seiner Heimat. So sind in der bäuerlichen Totenmesse „Der letzte Milkaner“, Lechners erstem musikalischen Abendfüller, die linken Sprüche krachledern verpackt, und wo es klingt wie auf dem

Da hängt er dann, gekreuzigt auf einem Misthaufen voll agrarischem Gerümpel. Bayern 3, die Servicewelle von Radio München, meldet – tata tata taata – den Freitag „des Agrariers Hans K. aus noch ungeklärten Ursachen“ und erbittet „sachdienliche Hinweise“ an die – korrekte – Telephonnummer der Bayerischen Staatsregierung. Kleriker flehen unter Weihrauchschwaden und getragenen Orgelspiel zur „Muattagottes“: „Vergib auch seinen Schuldigern. Der Südvieh, der Raiffeisen und der



Kühr-Oper „Stallerhof“: Grelle Ausbrüche, plumpe Wucht

Tanzboden der Schützengilde, geht es meuchlings gegen Staat und Kirche – unter dem heimeligen Gedudel von Klarinetten, in gemütlichen Terzenparallelen auf der Ziehharmonika und im deftigen Dreher von Ländler und Schuhplattler kommt Lechners Landwirt Hans auf den Hund.

„D’Raiffeisen setzt d’Galgenfrist“ für den längst überschuldeten Hof, Ignaz Kiechle, „du schaufest dir das eigene Grob, da Heereman steht davor und spuit dazua“. Lis, die Ehefrau, brennt durch und schnappt als Verkäuferin „beim Edeka“ über. Als der Hans auch im Sex-Schuppen nicht mehr auf seine Kosten kommt („Fick dich doch selber in dein Knie!“) und seine letzte Kuh schon „eingewickelt in eine Wurschthaut“ vor sich sieht, steckt er den Saugschlauch der Melkmaschine in sein offenes Hosentürl und greift zum Strick.

Baywa. Laß auch sie zur Hölle fahren! Alleluja.“

Jeder aufrechte Demokrat und Operngänger wird wohl fragen dürfen, wie so ein folkloristisch verkapptes Pamphlet in ein Münchner Theater kommt und wer dem linken Lechner eine staatliche Spielstätte freigibt zum Spott auf die göttliche und christsoziale Ordnung, und das auch noch in einem offiziellen „Auftragswerk der Landeshauptstadt“. Wieso kann sich überhaupt unter den Augen und Ohren der Herren Stoiber, Tandler, Gauweiler eine Veranstaltung breitmachen, die sich, als ginge es um Kunst, „Biennale“ nennt und dabei doch nur alle Werte in den Schmutz zieht, den Herrn Pfarrer, die Edeka und die EG?

Was die staatstragenden Kräfte im Strauß-Gefolge inzwischen als „Kommunistenfestival“ schmähen, ist nach



Lechner-Requiem „Der letzte Milkaner“: „Da Heereman spuit dazua“

Programmplanung, -fülle und -vielfalt beispiellos: 19 Ur- und deutsche Erstausführungen bei 47 Veranstaltungen, dazu Gesprächsreihen, Werkstattkonzerte, Ausstellungen, fünf Musiktheaterpreise à 20 000 Mark (gestiftet von BMW) – ausgedacht, vor mehr als vier Jahren, von Jürgen Kolbe, dem damaligen Münchner Kulturreferenten, künstlerisch verantwortet von dem Erfolgskomponisten Hans Werner Henze, 61, der seitdem nicht müde wird, Münchens „moderne Mäzenatenrolle“ zu besingen, „wie sie bisher und in dieser Form noch nie und in keiner anderen Stadt existiert hat“.

Erst war von 9, dann von 7 Millionen Mark Biennale-Etat die Rede, schließlich von 16 Millionen und auf einmal nur noch von leeren Kassen. Am Ende sagte der Stadtkämmerer 4,1 Millionen zu, BMW machte 500 000 Mark locker, den Rest bettelte Henze zusammen – „beschwerlich“ war für ihn der Gang mit dem Klingelbeutel in die Vorstandsetagen.

Aber es reizte ihn, sich das aufzuhalten, gerade hier, am Hort der Schönen Künste, wo der Singtempel am Max-Joseph-Platz denselben Konsumwert hat wie der Freßtempel „Aubergine“ am Maximiliansplatz. Wo alle den „Rosenkavalier“ wollen, macht er den „Stallerhof“ auf, wo alle nach Domingo lechzen, läßt er die „Guglhupfa“ ran.

Und er holt sie wirklich, Mann für Mann, Stück für Stück. Er hängt für die Biennale nicht nur seine Visitenkarte aus, er macht mit, rackert sich ab. Den Lechner hat er an die Musikhochschule nach Köln geladen, in seine Kompositionsklasse. Da war der Anderl zugleich „irritiert und fasziniert“, hat „völlig umdenkt“, ein Klavier gekauft, richtige No-

tenblätter beschrieben und sich für den „Letzten Milkaner“ plötzlich „ungewöhnliche Moll-Wendungen“ einfallen lassen und „unaufgelöste Dissonanzen“, die jetzt gelegentlich wie Wespenstiche in die bodenständige Folklore pieksen.

Dem Kühr hat Henze den Kontakt zu Kroetz verschafft und immer wieder, über mehr als zwei Jahre, den Fortgang der Partitur des „Stallerhof“ verfolgt. Den Hamburger Jung-Komponisten Detlev Glanert, 27, ermunterte er zu dem – nur teilweise geglückten – Versuch, das persisch-türkische Märchen von der unerfüllten Liebe zwischen „Leyla und Medjnun“ in Musik zu setzen und dabei nahöstliche Klangtradition mit softer mitteleuropäischer Neutönerei zu verschmelzen.

Und mag es Henze durchaus genehm sein, daß dies „Romeo und Julia“ alla



Biennale-Organisator Henze
Gang mit dem Klingelbeutel

turca über weite Strecken wie Henze klingt, so macht er sich doch auch stark für die Rumäniendeutsche Adriana Hölszky, 34, aus Stuttgart, die, wie er einräumt, „widerspenstige Partituren“ schreibt, „unangepaßt und alles andere als modisch“.

Adriana Hölszky ist die einzige Komponistin der Biennale, ihr „Singwerk auf ein Frauenleben“ mit dem Titel „Bremer Freiheit“, das am vergangenen Samstag zur Uraufführung anstand, klanglich das rabiateste Musiktheater beim Münchner Neutöner-Treffen. Wenn man so will, ein radikales Stück Anti-Henze, fast schon eine Un-Oper.

Beispielsweise wird nichts in dieser blutrünstigen Story von der Bremer Giftmischerin Geesche Gottfried, wie sie Rainer Werner Fassbinder 1971 dramatisiert hat (sein Stück ist Grundlage des Librettos), „richtig gesungen“: „Ich gehe von Schwingungen aus, nicht von Melodien.“

Folgerichtig wird, wenn sich Geesche nach jedem erfolgreichen Männer-Mord neben einer Kopie von Michelangelo „David“ erleichtert auf die Schaukel setzt, gezischt, getuschelt, gefächelt, geschrien – kein Laut, der den elf Sängern nicht über die Lippen kommen muß. Zudem hantiert das Vokalensemble mit acht Stahlbratpfannen und sieben Weißblech-Dachrinnen von 30 bis 90 Zentimetern Länge. 15 Instrumentalisten müssen ein riesiges Arsenal auch exotischer Klangerzeuger bedienen, Stricknadeln und Gummischläuche eingeschlossen. Aus sieben Lautsprechern kommt Extra-Getöse vom Band.

Doch selbst eine solch ausgelassene Demonstration kakophonischer Künste und das zwispältige Echo, das sie auslösen mag, werden letztlich nicht über die Zukunft dieser mustergültig wagemutigen Biennale entscheiden. Henze, sicher, würde unter wenigstens vergleichbaren Umständen weitermachen, aber der Stadtrat muß sein Geld und sein Ja-Wort geben – nicht ganz so sicher nach dem öffentlichen Ärgernis, das am 17. Juni droht.

Ausgerechnet am nationalen Gedenktag der Deutschen, wenn saubere demokratische Gesinnung auch dieser Biennale gut zu Gesicht stünde, führt der britische Komponist Mark-Anthony Turnage, 28, seine Oper „Greek“ auf. In ihr versetzt er antike Figuren wie Ödipus und Iokaste in die Slums des Londoner East End und verfremdet die Heimatsprache der Althilologen zu vulgärem Slang.

Kaum ist da ein Lob auf die Kraft und Herrlichkeit „unserer Maggie“ ausgesprochen, werden auf Kommando eines Polizeichefs Kinder zu Tode getrampelt, Iren in den Rücken geschossen, und Schwule bekommen „die Fresse poliert“. Zu diesen Brutalitäten gröhlen die Bullen im rhythmischen Gleichschritt „Fuck, fuck, fuck and shit.“ ♦