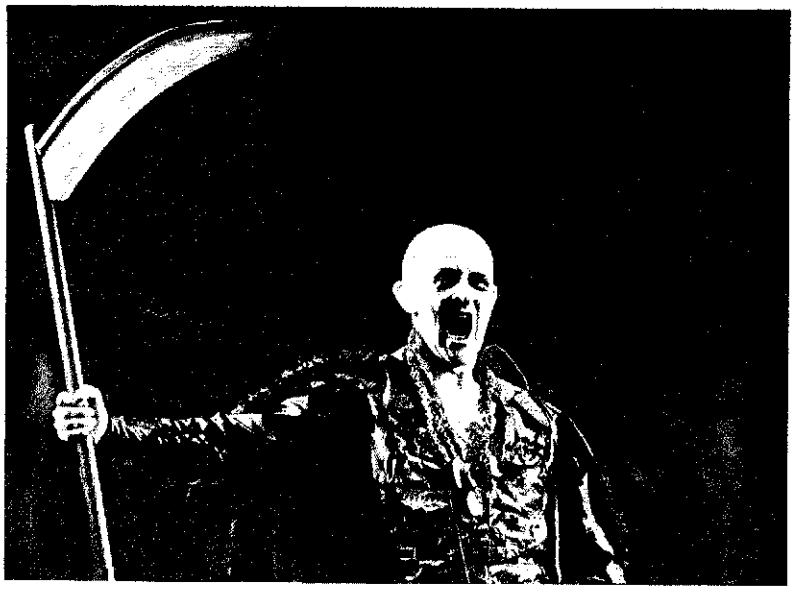
Comic-Oper mit Gotteswort und Minus-Frau

Vor über zehn Jahren erklärte er die Oper für tot, seitdem betreibt er ihre Wiederbelebung: Am vergangenen Mittwoch hatte in Stockholm György Ligetis erstes Bühnenstück, „Le Grand Macabre", Premiere. Der Zweiakter, im Oktober für Hamburg vorgesehen, erwies sich als Spektakel voll griffiger Musik und nacktem Leben.

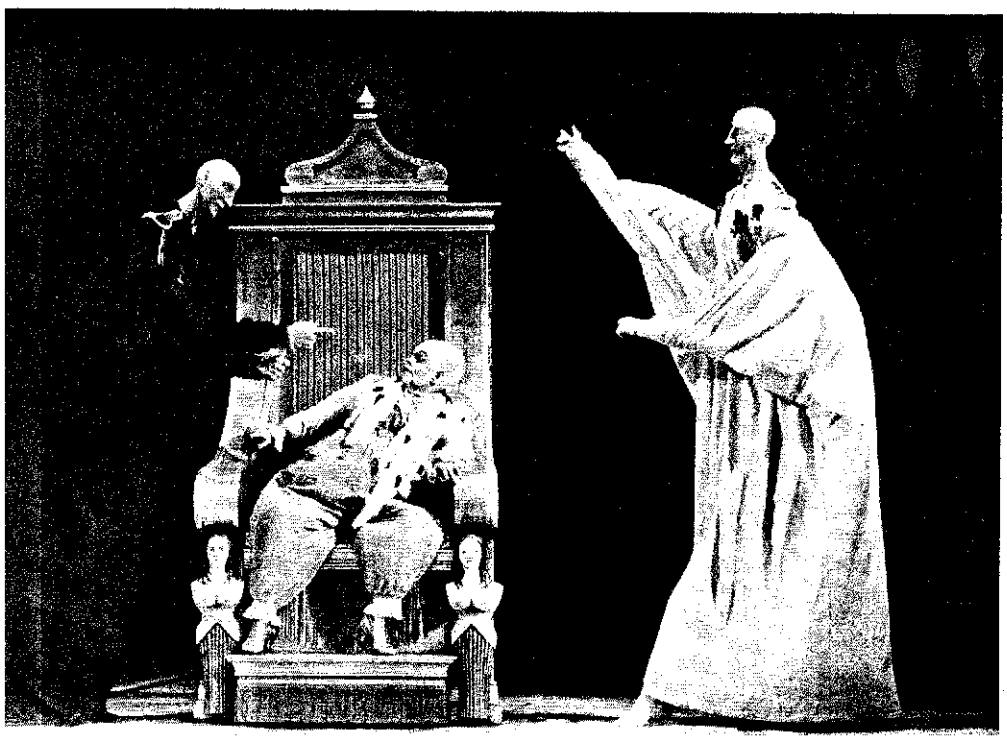
Am offenen Grab der Oper heucheln die Hinterbliebenen noch ungenierter als bei landläufigen Leichenfeiern. Mit Naserümpfen umstehen die zeitgenössischen Komponisten das Musiktheater, das sie erst zu Tode verteufelt haben und an dessen Kadaver sie nun ihr schöpferisches Mütchen kühlen.

Der Kulturbetrieb kennt keine feinere Form von Masochismus. „Auch der strengste Avantgardist, der Musik als tönende Struktur und nichts sonst begreift", urteilt der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus, „fühlt sich irgendwann von der Oper hinterrücks angezogen." Hinten hui, vorne pfui.

Diesem Spuk, ja, dem ganzen suspekten Genre, wollten Pierre Boulez und Mauricio Kagel den Garaus machen. „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!", forderte der Franzose und floh nach Bayreuth. Kagel nahm in seinem „Staatstheater" das Sing-Gewerbe gewitzt auf die Schippe. Die Institution Oper schloß Frieden mit beiden, die Komponisten verschossen ihr Pulver weiter in Niemandsland, das gemeine Publikum hielt sich weiter an Puccinis „eiskaltem Händchen" fest.



Ligetis „Grand Macabre" in Stockholm: Apokalyptische Schauer



György Ligeti, 54, gebürtiger Ungar, österreichischer Staatsbürger, Hamburger Musik-Professor und weltweit geschätzter Neutöner, ist unter den Markenartiklern der Branche einer der letzten, die von der Oper lange die Finger ließen. Als dramaturgisch gerundetes Singspiel hielt auch er sie für tot (siehe Interview Seite 238).

Am vergangenen Mittwoch nun kam in Stockholm „Le Grand Macabre" zur Welt, Ligetis lang erwarteter Bühnenerstling, zwei Akte, vier Bilder, gut abendfüllend. Der mehrfach verschobenen, in schwedisch gesungenen Uraufführung des deutsch geschriebenen Stücks waren Insider-Wispern und Presse-Lärm lange vorausgeeilt.

Trotz seiner Todeserklärung für die Oper hatte sich Ligeti nämlich seit über zehn Jahren mit ihr befaßt. Er könne, hoffte die Zunft, der Oper endgültig aus der Patsche helfen oder sie endgültig in dieser beisetzen.

Erste Probenberichte aus Schweden verstärkten die Erwartungen. Das Ensemble weigerte sich, „Ficken", „Vögeln" und anderen Schweinkram zu besingen, die Sopranistin Barbro Ericson wollte weder das Wort „Schwanz" in den Mund nehmen noch sich den Hintern küssen lassen. Das Gerücht einer Porno-Oper war in der Welt. Entsprechender Zulauf bei der Premiere.

Ligeti hatte „das Gegenteil der Literatur-Oper" versprochen, ein Kontrastprogramm zur schalen Illustration von Bildungstheater. Er wollte „direkt, unpsychologisch und verblüffend" rangehen. „La Balade du Grand Macabre", 1934 von dem flämischen Dichter Michel de Ghelderode (1898 bis 1962) verfaßt, schien ihm „für meine musikalisch-dramatischen Vorstellungen wie geschaffen": absurdes Theater und Kasperei, Parabel, Parodie und Phantasmagorie, ein naiv-bizarrer Comic von der Welten Lauf.

Der große Makabre entsteigt einem Grab und verheißt Jüngstes Gericht, die Bewohner in „Breughelland", dem

„Melodien sind unerläßlich“

SPIEGEL-Interview mit dem Komponisten György Ligeti

SPIEGEL: Herr Ligeti, zuerst schrieben die modernen Komponisten Opern, dann schockten sie mit Anti-Opern, nun rufen Sie die Anti-Anti-Oper aus. Was soll das?

LIGETI: Anti-Anti-Oper ist ironisch und selbstironisch gemeint. Noch in den 60er Jahren überwog die Skepsis gegenüber den geheiligten Gattungen. Ich habe das Gefühl, daß die Avantgarde alt geworden ist und ihr Widerspruch schwach.

SPIEGEL: Weder die serielle noch die aleatorische, die Zufalls-Musik, noch Ihre eigenen berühmten Klangflächen haben sich fürs Musiktheater als tauglich erwiesen. Welches Rezept probieren Sie jetzt?

LIGETI: Ich bin derselbe geblieben und habe versucht, durch Text und Musik so prägnant wie möglich die Handlung zu gestalten und die Personen zu charakterisieren, jenseits von Tradition und Avantgarde. So finden Sie hier sehr komplexe rhythmische Strukturen und auch melodische Passagen, nicht gerade im Sinne Puccinis, aber doch Melodien, die nun einmal für eine Oper unerläßlich sind.

SPIEGEL: Das haben andere auch versucht. Aber viele moderne Opern werden nur ur- und dann nicht mehr aufgeführt. Warum?

LIGETI: Die Oper war einmal tot, Boulez hatte schon recht mit seinem Begriff von der musealen Gattung. Dann kam die historisch ganz wichtige Happening-Haltung. Aber ein Happening kann man nur einmal machen, das liegt in der Natur der Sache. Dieser Richtung folgte die Anti-Oper, mit Kagels „Staatstheater“ als Meilenstein.

SPIEGEL: War Kagels Opern-Demontage für Sie ein Meilenstein des Anstoßes?

LIGETI: Dieses Werk hatte mich davon überzeugt, daß Oper als geschlossene Form nicht mehr möglich war. „Le Grand Macabre“, meine erste Oper, ist der dritte Versuch in diesem Genre. Ich fühle, daß heute ein neuer Weg zum musikalischen Theater frei ist.

SPIEGEL: Können Sie dieses Gefühl etwas konkretisieren?

LIGETI: Seinerzeit wollten viele Avantgarde-Musiker, etwa John Cage, den ich sehr schätze, die Trennwand zwischen Alltagsleben und Kunst abbauen. Das ist nicht meine Haltung. Für mich ist und bleibt Kunst etwas Artifizielles. Aber die damalige Haltung prägte das Bewußtsein und wurde zur obligaten Ideologie. Diese Ideologie will ich sprengen.

SPIEGEL: Das Libretto lag Ihnen besonders am Herzen. Dennoch haben Sie geändert und gestrichen, nur weil die Sopranistin Barbro Ericson gewisse Porno-Passagen nicht singen und spielen wollte.

LIGETI: Im Text gibt es ziemlich Direktes. Geändert wurde, weil bestimmte musikalische Formen durch den Text noch zurechtgebogen werden mußten. Striche wegen Pornographie waren minimal.

SPIEGEL: Aber Frau Ericson als Mescalina küßt jetzt nicht, wie geplant, den Hintern ihres Mannes.

LIGETI: Ja, im Original hielt die Mescalina ihrem Mann den Arsch hin, und er mußte ihn küssen. Da weigerte sich Frau Ericson. Jetzt muß er ihr den Fuß lecken.

SPIEGEL: Sie schätzen die Pop-Art und sind Beatles-Fan. Hat Sie das beeinflußt?

LIGETI: Was die Pop-Art schon vor Jahren bewirkt hat, weg von der Abstraktion und hin zur figurativen Absicht, das versucht die Musik erst jetzt. Ich habe nun bewußt versucht, von der kalten Konstruktion zu einer bunten, gegenständlichen Musik zu kommen. Aber mit Pop-Musik hat das alles nichts zu tun. Bei ihr steht die Kommerzialisierung zu sehr im Vordergrund, bei mir spielt sie keine Rolle.

SPIEGEL: Hat Ihre Oper politische Gedanken oder Hintergedanken?

LIGETI: Nicht explizit. Privat bin ich unglaublich politisch engagiert, gehe allerdings nicht mit der neolinken Mode, nur gegen Chile zu protestieren, nicht aber gegen die Sowjet-Union. Allerdings halte ich nichts von direkter politischer Musik und deren einseitigem und primitivem Gebrauch. Musik sollte niemals Diener einer Ideologie sein.

SPIEGEL: Da denkt Ihr Kollege Henze vielleicht anders.

LIGETI: Ich möchte hier keine persönlichen Bemerkungen über Kollegen machen. Aber Politik wurde in den letzten Jahren etwas zu wichtig genommen. Es gibt auch noch andere Dinge. Alle fürchten wir uns vor dem Tod, alle mögen wir Sex. Meine Oper handelt mehr von Liebe und Tod als von Politik.

Komponist Ligeti
Schaurige Reden

imaginären Schauplatz, zittern in apokalyptischen Schauern, am Ende aber stirbt nur der Sensenmann selbst. Moral laut Ligeti: „Der Tod und die ganze dunkle Zukunft sind uns egal, es gibt nur ‚hier und jetzt‘.“

High Drive auf der Bühne, ein Fressen fürs Auge. Der Makabre namens Nekrotzar — Zorro, Vampir und Lederkerl in einem — hält schaurige Reden, seine Sense über die Sterblichen und sich einen gurkenlangen Plastik-Pimmel zwischen die Beine. Noch schärfer vom Leder zieht Mescalina, die Minus-Frau. In einer pittoresken Bruchbude treibt sie als Sado-Vamp — Brüste prall geschnürt, Kette zwischen den Schenkeln — ihren mit Gummi-Busen behängten Mann peitschend vor sich her, läßt sich die Füße lecken, geilt nach „gut bestückten“ Kerlen.

Das Liebespaar Clitoria und Spermando steigt zum Bumsen in Nekrot-

Sängerin Barbro Ericson
Gewisse Passagen

zars leere Gruft. Die Venus schwebt in einer Muschel nackt vom Bühnenhimmel. „Breughelland"-Fürst Go-Go, eine mit Watte und Kissen zum Fett-Gnom geplusterte Sopranistin, lutscht auf dem Thron am Schnuller, wippt auf dem Schaukelpferd und frißt auf dem Souffleurkasten.

Des Fürsten Schwarzer und Weißer Minister staksen als puppenartige Überlängsel mit Mini-Köpfen umher — Wagners Riesen Fafner und Fasolt als Pop-Kameraden. Ferner liefen zu Fuß, mit Rollschuhen, auf Stelzen: Liliputaner, als Super-Vögel verkleidete Henkersknechte, „höllisches Gefolge".

Zu solchem Spektakel voll von (häufig gesprochenen) Banal-Texten, „fehlerhaftem Latein", „falschen Zitaten aus der Offenbarung des Johannes", „ganz unbeholfenen Versen und Reimen" — laut Ligeti alles mit Vorsatz verfaßt — „eine Art Pseudo-Rokoko" zu komponieren, Musik „in einer ganz süßlichen Art" — das konnte schlimm danebengehen.

Wenn Ligeti, wie er wissen ließ, während der vierjährigen Niederschrift tatsächlich „keinen fremden Anzug angezogen" hat, dann muß er gelegentlich nackt ins Wechselbad der Stile gestiegen sein: Denn angesichts der von ihm erwarteten präzisen Kleinarbeit und klugen Gesamt-Disposition bedeckt er mit orffschen Nachklängen, Strawinski-Parodien, Zitaten von Rameau, Mozart und Beethoven Blößen, die er sich nicht zu geben brauchte.

Doch diese modisch-abgegriffenen Accessoires sind nur Schönheitsfehler in einer vitalen, vielfarbigen, kurzweiligen Partitur ohne intellektuelle Spröde. Von satinweichen Schmeichelklängen über virtuosen Flattersatz bis zu Brutalo-Rhythmen hat er die Mittel im Griff. Selbst wenn das Klanggefüge mit Klecksern und Tupfern mal bedrohlich dünn wird, bricht das Werk nicht ein.

Die Gesangssolisten dürfen durchweg wieder Stimme tragen, sogar in echten Ensembles. Den 15 Streichern und 25 Bläsern steht ein monströser Schlagapparat gegenüber. Doch das exotische Aufgebot — mit Triller-, Kuckucks-, Signal- und Dampfschiffpfeifen, mit Knackfrosch, Windmaschine, Kochtopf, Tablett voll Geschirr, Entengequake und zwölf mechanischen Autohupen — macht nie, wie gehabt und durchlitten, nur Lärm um nichts.

Daß der Makabre einmal vom Rang herabdröhnt, Choristen sich und ihre Stimme aus dem Parkett erheben und vier Blechbläser in der Prunkloge tröten, lockert das Ritual.

Hamburgs Staatsopernchef Christoph von Dohnányi inspizierte das Stück in Stockholm für den Hausgebrauch. Am 15. Oktober will er die deutsche Erstaufführung richten. Zum Leichenschmaus braucht er dabei nicht zu laden. *Klaus Umbach*

LITERATUR

Majestätischer Untertan

Anläßlich seines 100. Geburtstages wird der bislang nur unter Eingeweihten bekannte Schweizer Dichter Robert Walser jetzt wie ein Klassiker gefeiert.

Im April 1926 befragte die „Neue Zürcher Zeitung" deutschsprachige Schriftsteller, ob sie sich verkannt fühlten.

Unter den Befragten war auch der Schweizer Robert Walser, der sich mit Recht für „bodenlos erfolglos" halten durfte. Obwohl seine Bücher von Franz Kafka, auch von Hermann Hesse überschwenglich gelobt wurden, fanden sie dennoch nie größere Resonanz, weder beim Publikum noch im Literaturbetrieb. Walser hatte am Ende seiner schriftstellerischen Existenz sogar Mühe, seine Gedichte, Prosaskizzen oder Erzählungen überhaupt loszuwerden, und mußte froh sein, wenn wenigstens Zeitschriften wie „Sport im Bild" noch etwas von ihm veröffentlichten.

Doch „über Verkanntheit" sich zu beklagen fiel Walser im Traum nicht ein. Er schien nicht einmal zu wissen, was das wohl sein könnte — ein verkannter Dichter. Jedenfalls zuckte er auf die besorgte Rundfrage nur mit den Achseln: verkannt, er, nein, wieso das denn? „Jeweilen frühmorgens erquickt sich meine Daseinslust an feinstem holländischem Kakao. In meinen Schränken liegen nicht die besten, aber bekömmlichsten Weine." Das genügte ihm, und folgerichtig blieb er bis an sein Lebensende (1956) von literarischem Ruhm weitgehend verschont.

Das aber soll jetzt anders werden. Anläßlich seines 100. Geburtstages — Robert Walser wurde am 15. April 1878 in der Schweizer Kleinstadt Biel geboren — will nun der Frankfurter Suhrkamp-Verlag mit einer zwölfbändigen Taschenbuch-Werkausgabe dem bislang versteckten Dasein des Schweizer Dichters ein Ende machen*.

Und wenn die Vorzeichen nicht trügen, wird das Unternehmen, dieses Literaturgerücht namens Walser aufs Klassiker-Podest hochzubugsieren, auch tatsächlich gelingen.

So war etwa der Einführungsband mit Walser-Aphorismen („Robert Walser Lektüre für Minuten"), der gleichzeitig mit der Werk-Kassette erschienen ist, so stark gefragt, daß die ursprünglich geplante Erstauflage von 20 000 Exemplaren verdoppelt werden mußte.

Und schon ehe vor Wochen der Werbefeldzug für Walsers Gesamtwerk einsetzte (mit dem Hesse-Zitat: „Wenn Robert Walser hunderttausend Leser hätte, wäre die Welt besser"), staunte man selbst beim Verlag über den unerwartet starken Absatz etwa des 1976 erschienenen, bis dahin fast unbekannten Walser-Romans „Der Räuber", der 18 000 Käufer fand. Viel für einen Dichter, über den lange Zeit nur Intimkenner sich Hochschätzendes zugeraunt hatten.

Einem größeren, nämlich dem Fernsehpublikum wurde Walsers Dichtung

Dichter Robert Walser (rechts, um 1900): „Türkischer als die Türkei"

* Robert Walser: Das Gesamtwerk. 12 Bände in Kassette; Suhrkamp Verlag, Frankfurt; Subskriptionspreis 98 Mark, später 125 Mark.