

Kurt Hübner-Preis 2014 für Benedikt von Peter und das Musiktheater Bremen

Laudatio von Ute Schalz-Laurenze

Ich habe erst sehr kurzfristig davon erfahren, dass diese Laudatio auf mich zukommt. Ich sag das nur deswegen, weil es mir wirklich eine Herzensangelegenheit ist, das tun zu dürfen und ich sonst viel länger und wahrscheinlich auch anders ausgeholt hätte. Ich gratuliere dem Bremer Musiktheater und Benedikt von Peter zu diesem Preis und finde ohne Einschränkung, dass alle ihn verdient haben. Das möchte ich begründen. Das wird nicht sachlich, das wird persönlich. Wenn dann das ein oder andere Sachliche auch persönlich ist und das ein oder andere Persönliche auch sachlich, umso besser.

Seit ich fünfzehn Jahre alt bin, bin ich hoffnungslos den Emotionen der Oper verfallen und ich habe vor allem eins immer gespürt: So schrecklich meine Schule war, so kritisch ich meine Eltern gesehen habe, so groß der Krach mit der besten Freundin war, in der Oper tobte das wahre Leben, tobte vor allem die Liebe – es war nicht wichtig, dass die immer unglücklich und tödlich war. Es waren große Gefühle und die genoss ich.

Vor einigen Jahren sah ich die erste Inszenierung von Benedikt von Peter, in Hannover Luigi Nonos „Intolleranza 1960“, eine Oper, die von den großen gescheiterten Revolutionen erzählt. Zu Hause erzählte ich: Ich habe etwas unvorstellbar Gutes gesehen, ich war Teil des Volkes, ich wurde nass von den Fluten des übergetretenen Flusses Po. Dann Verdis „La Traviata“ in Hannover – auch unvorstellbar, wie Nicole Chevalier hier über zwei Stunden ganz alleine auf der Bühne steht und alles, was passiert, ihre Vorstellungen und/oder Visionen sind. Die anderen Darsteller agieren aus dem Publikum. Dann die Nachricht, Benedikt von Peter wird Opernchef in Bremen. Börgerding traut sich das, Ingo Gerlach, Sylvia Roth und Katinka Deecke unterstützen es von der Dramaturgie her ebenso wie die Dirigenten Markus Poschner und Clemens Heil. Ihnen gilt ja dieser Preis gleichermaßen. Der Preis gilt auch den Künstlern, die hier in diesem Konzept gearbeitet haben wie Anna Sophie Mahler, Sebastian Baumgarten und anderen.

Und gleich in seiner ersten Inszenierung von Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ präsentierte von Peter sein Anliegen und seine unverwechselbare Handschrift: „Ich möchte, dass Oper uns angeht“, hatte er in einem Interview gesagt: Also sind die Bewohner von Mahagonny, der Stadt, die wegen ihrer Ausbeutung der Menschen zugrunde geht, wir Bremer selbst.

Die Radikalität der Umsetzung war: Das ganze Foyer wurde ausgeräumt, die Szenen fanden im ganzen Haus und auf dem Goetheplatz irgendwo statt – allerdings über Videos innen von allen zu sehen. Die hinterher laufenden Kameraleute hantierten mit dicken Kabeln und schubsten Zuschauer beiseite. Joe wurde vor unseren Augen zusammengeschlagen, und für den Taifun bekamen wir Decken und kleine Klappstühle von den Kartenkontrolleurinnen. Ein Theater, in dem vom Hauptdarsteller bis zur Reinigungskraft alle gleichermaßen gefordert sind und ich würde gerne mal Michael Börgerding fragen: Hat es da eine Szene gegeben, wo er sagen musste: Das geht wirklich nicht?

Von Peters Inszenierungen sind atemberaubende Beispiele für das Ensembletheater, das es so oft gar nicht mehr gibt: Sänger und Sängerinnen als Gäste oder gar in letzter Minute eingeflogen, irgendwo hingestellt – das geht hier nicht - und wenn sie noch so gut singen.

Dann Mahler III: der Versuch, Mahlers dritte Sinfonie zu bebildern, weil er und Markus Poschner in der Musik von Mahler Lebensgeschichte gehört und gesehen haben. Darüber kann man streiten, aber es war eine unglaubliche Idee.

Dann „La Traviata“: Patricia Andress war nun die Violetta. Natürlich war einiges anders als in Hannover, die Frauen sind grundverschieden, aber das Konzept war dasselbe. Auch hier: Benedikt von Peter spaltet das Publikum, es gibt ebenso vehemente Zustimmung wie Ablehnung, fast nichts dazwischen. Auch hier: die Einbeziehung des Publikums, wenn Violetta sich fast bettelnd an deren Zuwendung und Liebe wendet.

Dann Puccinis „Bohème“, und da wurde es natürlich ganz schlimm für ein ich will jetzt nicht sagen konservatives, sondern normales Opernpublikum: Mimi ist nicht da! Die Oper aller Opern, das

Liebespaar schlechthin: nichts da. Mimi ist keine Frau, sondern eine Projektion, und die vier Jungs sind pubertäre Narzissen, die nichts im Kopf haben, über gar nichts labern, und ihre Tage mit Blödsinn verbringen. Bis sie was merken. Und das ist erschütternd umgesetzt: Endzeit, Leere, wenn es überhaupt weitergeht, dann muss es anders weitergehen.

Dann „Don Giovanni“ in Hannover: Auch Don Giovanni ist nicht da. Mal sehen, haben nun viele gesagt, wen er nun wieder verschwinden lässt.

Diese Frage und dieser Verdacht allerdings gehen an der Arbeit von von Peter gründlich vorbei. Die Anstrengung, die von Peter unternimmt, seine Ansätze aus der Musik heraus zu begründen, erscheint mir gewaltig. In einem Aufsatz sagte von Peter: „Ich versuche so lange zu arbeiten, zu analysieren, bis ich mein Arbeiten ‚begründbar gemacht habe und es als zwingend empfinde‘.“

Nur wenige andeutende Beispiele: Für „Traviata“-Musik hat er herausgefunden: Diese Liebe wird gar nicht gelebt, sie hat keinen Alltag. Es gibt kein Duett zwischen Violetta und Alfred (erst im letzten Akt kurz vor ihrem Tod), beide erzählen uns lediglich unabhängig voneinander von ihrem Glück. Violetta ist bis auf eine Szene zwischen Germont und Alfred permanent auf der Bühne. Die Eingangsmusik ist bereits die Todesmusik und und und ...

Der erste Akt von „La Bohème“ besteht nur aus musikalischen aneinandergereihten Floskeln, die Leere zwischen diesen Vieren ist komponiert – und im übrigen vom Orchester und Markus Poschner virtuos und fulminant vorgeführt.

Die Person Don Giovanni hat keine eigene Musik, bis auf die nicht einmal zweiminütige sogenannte Champagnerarie und die Canzonetta, die er in den Klamotten von Leporello singt. Es geht also nicht um Don Giovanni, der ohnehin traditionell schon immer als alternder Versager dargestellt wird. Es geht um das, was er in den Frauen auslöst, und nur das lässt von Peter spielen.

Alles in allem: Von vielen lieb gewordenen Traditionen zwingt er uns, Abschied zu nehmen. Das gefällt nicht allen.

In diesem Kontext ein kurzer Blick auf die Oper, auf ihr Publikum, auf ihre Entwicklung. Der französische Dirigent Pierre Boulez hatte in den siebziger Jahren gegen den Mief des routinierten Opernbetriebes aufgerufen: „Sprengt die Opernhäuser in die Luft.“ Ein regelrechter Boom in der Opernregie folgte mit großen Namen: nach Walter Felsenstein und Wieland Wagner – die allerdings schon vor Boulez das Musiktheater revolutioniert haben - Joachim Herz, Ruth Berghaus, Harry Kupfer, Hans Neuenfels, John Dew, Jossi Wieler, Herbert Wernicke, Christoph Loy und Peter Mussbach, um nur wenige zu nennen – und viele ganz junge aus der Generation von von Peter müsste ich noch nennen. Auch der viel zu früh verstorbene Gerard Mortier versuchte, in diesem Sinne das Karajansche Salzburg zu entrümpeln. Diese Regisseure allerdings wurden auch verschrien als das sogenannte Regietheater (was für ein Blödsinn, jede Aufführung ist „Regietheater“), das ein Publikum verprellte, dem es eigentlich reicht, wenn Tenöre das hohe C an der Rampe ziemlich viel länger als es in der Partitur steht, singen – ich übertreibe absichtlich, ich gehe davon aus, dass wir in Bremen derartige „Opernfans“ gar nicht haben.

Anfang des 20. Jahrhunderts hat Oscar Bie, einer der einflussreichsten Publizisten seiner Zeit, die Oper als ein „unmögliches Kunstwerk“ bezeichnet. Auch Ferruccio Busoni äußerte sich in dieser Richtung, als er für das Musiktheater einen unwirklichen Stoff verlangte, weil sich nicht anders begründen lasse, dass Menschen das, was sie zu sagen haben, singend vortragen.

Claude Debussy wollte nicht dem „Irrweg der Oper“ folgen, „in der Musik auf unverschämte Weise vorherrscht. (...) In der Oper wird zu viel gesungen“.

Doch die vielleicht nachvollziehbare Vorstellung, dass die Oper (auch) eine anachronistische Kunstform ist, wenn die Menschen mit schönsten Klängen im Dreivierteltakt sterben, kann man auch anders sehen: Der emotionalisierte Mensch schreit oder singt, es ist immer eine Überhöhung der Sprache, und dann ist diese Künstlichkeit gar nicht mehr absurd, sondern sogar in gewisser Weise verständlich und natürlich.

Dann gibt es bis heute – ich höre es immer wieder – im Publikum viele, die sagen, der soll das doch so machen wie der Komponist es geschrieben hat. Dazu: Das Werk, wie es der Komponist gewollt hat, gibt es nicht. Zu jeder Aufführung gehört – und erst dann lebt die Musik – das, was der Regisseur und/oder der Dirigent sich mit guten oder schlechten Gründen gedacht hat. Das darf er/oder sie nicht nur, das muss er auch. Aber: Darf der Regisseur alles? Gibt es Kriterien und wenn, welche? Strenge Richtschnur ist für Benedikt von Peter die Musik, der singende Mensch.

Ich bin überzeugt: Je weniger die gute alte Oper wiedererkennen, desto mehr könnte die Oper ein lebendiger Teil der Lebenshilfe werden, wie sie jede Kultur ist. Man muss es nur zulassen.

Die Sparte Musiktheater in Bremen schickt sich an, alles zu hinterfragen: Es macht einfach nur unglaublich Freude, sich diesen Experimenten auszusetzen. Man kann dann durchaus und gerne zu gegensätzlichen Meinungen kommen, über diese Inszenierungen kann man streiten und muss man streiten. Aber sie bringen Kopf und Herz in Bewegung, Fantasie und Imagination werden entzündet, und wenn das Oper kann, dann kann es nicht so schlecht um sie stehen. Der Komponist Wolfgang Rihm sagt sogar: In diesem Sinne ist sie unüberbietbar! Oder ich sage es in den Worten von Benedikt von Peter: denkend fühlen und fühlend denken.

Noch einmal zu Benedikt von Peter, der sein eigenes Theater als Postregietheater bezeichnet hat. In der Tat ist er so radikal auf der Suche nach dem Zentrum, der Emotion des und der Menschen, dass er ein intellektuell zu interpretierendes Drumherum gar nicht zu brauchen scheint.

Darüber hinaus lässt er in den erwähnten Beispielen Personen nicht einfach nur verschwinden, sondern er arbeitet mit den verschwundenen Sängern an Ausdruck, Tongebung, Farbe in einer Intensität, die diese Rollen dann genau nur übers Singen - nicht mehr über die körperliche Anwesenheit - mehr als präsent macht.

Es gibt bei ihm keine politischen, psychologischen und sozialen Chiffren, die den Hörer herumrätseln lassen, was das denn nun bedeutet. Im Gegenteil: Die Emotionen, die wir in den Inszenierungen gesehen haben, sind psychisch und physisch so stark, dass sie ganz klar eine gesellschaftliche Konnotation haben, man muss die nicht auch noch bebildern. Inflationär wird Alexander Kluges Ausspruch über die Oper vom „Kraftwerk der Gefühle“ gebraucht. Hier passt er so gut, dass ich ihn auch gerne noch einmal benutze.

Von mir aus: Danke für die vergangenen drei Jahre und bitte weiter so!