

# Kuss, Kopulation, Vernichtung

Die Erstaufführung von Adriana Hölszkys Oper „Der gute Gott von Manhattan“ bei den Schwetzingener Festspielen

Schonungslos künstlerische Radikalität, getrieben von der Angst des Individuums vor der Gesellschaft, war für die rumänendeutsche Komponistin Adriana Hölszky schon immer substanzielle Ingredienz ihres musikalischen Schaffens. Das Getriebensein der Giftmischerin Geesche Gottfried in „Bremer Freiheit“, das Gefühl der Umlagerung in „Die Wände“, das sich gegenstandslos ausbreitende Gefühl der Angst in „Tragödie“ waren Stationen in einem unbarmherzig vorangetriebenen Prozess. Selbst wenn man manchmal ein fast vampireskes Vergnügen am Exzess und seiner musikalischen Umsetzung wahrzunehmen meinte, saß der Stachel der hautnah erlebten Bedrohung tief.

Wo aber ist die Kante, an der diese Prinzipien kippen? Bei den Schwetzingener Festspielen bekam man nun davon eine Ahnung. Hölszky hatte sich das Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“ von Ingeborg Bachmann durch Yona Kim einrichten lassen. Es zählt literarisch vielleicht nicht zu den intensivsten Texten Bachmanns, was den Prämissen der Umsetzung für den Funk geschuldet ist. Aber er ist durchtränkt von geradezu lapidarer Gnaden- und Illusionslosigkeit: Jennifer (Ann-Katrin Naidu) spricht an der New Yorker Central Station Jan (Andreas Scheiner) an. Das ewige Räderwerk von Lust und Liebe, die Melange aus Herausforderung und Zurückweisung hebt an. Eichhörnchen bringen Kassisber vorbei, die den Fortgang der Dinge voraus sagen. Vom ersten Stock des Stundenhotels wechselt für den Liebesakt in immer höhere Etagen. Auf der höchsten zieht Jan endgültig wieder ab, der Gott von Manhattan bringt Jennifer eine Bombe, die die Frau und die nebulösen Gefühle von Liebe in die Luft jagt. Es ist der Liebestod der Moderne: hoffnungslos, schäbig, leer.

Hölszky behandelt die beiden Protagonisten stimmlich weithin konventionell, in einer Art von modernem, expressivem

Parlando, wie wir es von vielen neuen, aber unambitionierten Opernproduktionen zur Genüge kennen. Das von Bläsern und Schlagwerk dominierte Orchester, das das Publikum umlagert, gewissermaßen in die Zange nimmt, stellt harte Zwischenschnitte, Intermezzi interrotti, her. Acht Chorsänger, gekleidet als Reisende, als gymnastiktreibende Bodybesorgte, als Hotelgäste, als Verkäufer, als Mönche, als Hotelpersonal schaffen herbe, klanglich exaltierte Zonen, die in der attischen Tragödie allgemeine, besinnende Kontemplation meinten, hier aber zum *common sense* der inhaltlicher Öde verkommen sind. Hölszky geht an in der Stimmbehandlung an Grenzen, aggressiv unterminiert von Mundraum-Verrenkungen und Deklamationsrhythmen, vom Klatschen der Hände, von brachialen Steppenlagen. Die Eichhörnchen fliepen und zwitschern in schrillen Lagen dazwischen.

Es ist ein Zustand permanenter Überdehnung, in die der Hörer versetzt wird. Die konventioneller behandelten Dialoge von Jan und Jennifer können dazu kei-

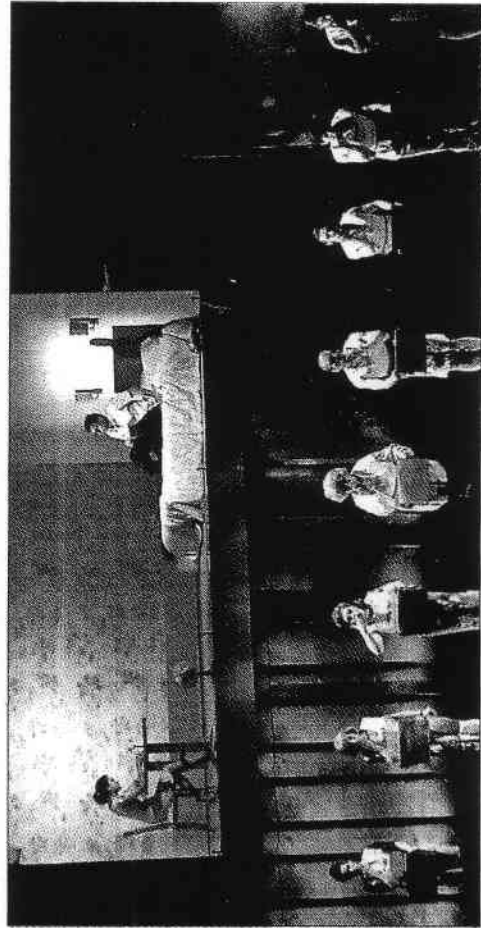
nen Kontrapunkt der Ruhe erzeugen, denn letztlich haben die beiden sich nichts zu sagen: ein Sprechgesang der Sinnleerheit. All dies schafft ein Klima überreizter Ausweglosigkeit, nochmals bis zum Zerreißen gedehnt in einer Puppentheateranlage der Eichhörnchen (hier hautnah zeitbezogen gekleidet als amerikanische Gefängniswärterinnen), in denen die großen Liebespaare der Geschichte (Orpheus und Eurydike, Romeo und Julia etc.) auf die Kategorien von Kuss, Kopulation und Vernichtung reduziert werden.

Gerade hierin liegt die Schwäche von Hölszkys Musiktheater. Die Zonen von verhetzter und gleichzeitig grauer Tristesse bleiben in ihrer drastischen Nervosität eindimensional. Alles siedelt auf ist gemeint, in ihr aber bewegt sich die Musik nur in einem repetitivem Gestus. Die permanente Überspannung setzt der Musik Grenzen, ihre Mittel drohen sich zu egalisieren, was denn auch über weite Strecken des Stücks der Fall ist. Das Enigmatische von Bachmanns Hörspiel,

das mit medizinisch exakt jede Illusion extrahiert, wandelt sich zu einer in seiner Subtilität beschnittenen Ästhetik am Anschlagpunkt.

Natürlich ist Hölszky eine viel zu verzierte Frau des Musiktheaters, als dass ihr solches einfach unterlaufen könnte. Konzeption war, mit einem extrem überdehnten Zustand zu beginnen, und diesen dann doch noch zu toppen. Das wurde klar, als in den letzten zehn Minuten des 90-minütigen Stücks der Gott von Manhattan ins Geschehen trat. Er bringt der allein gelassenen Jennifer die Bombe der Vernichtung, er selbst aber ist im Grunde die Bombe. Denn die Behandlung seiner Singstimme bricht mit jeglicher Konvention. Kreischen, Brüllen, schrille Überdehnungslagen zerschlagen hier jeden ästhetischen Vorhang (unglaublich drastisch: Daniel Gloger). Der Gott exhibitioniert sich zum Obszönen, zum Schlächter der eigenen Stimme, zum ohnmächtig von der Welt gefolterten Wesen. Die Musik durchbricht nun alle Schranken künstlerischer Distanz, der Gott wühlt in den eigenen Gedärmen ehemaliger Entwürfe, er zeigt nichts, will nicht betrachtet werden, sondern schreibt wie ein zu Tode Gepeinigter. Kein noch so unschöner „schöner Schein“ steht dazwischen, die Libido der Vernichtung steht blutig nackt auf der Bühne.

Hölszky überschreitet mit diesem Stück Grenzen. Das hat seinen Preis, den der hohen, der subtilen Differenzierung. Die Musik schlägt auf den Hörer ein, Schmerzbereiche extremer Peinigeräusche wie bei Rückkoppelungen werden bewusst wie Elektroschocks eingesetzt. Unbehagen ist einkalkuliert, aber es wendet sich auch wie zur Selbstverteidigung des Stück. Regisseur Stephan Kimming aber auch Dirigent Alexander Winnterson) können dabei im Grunde nur mitmachen. Distanz ist hier nicht möglich: Das ist die faszinierende Vorgabe des Stücks, das aber ist auch sein entscheidendes Manko. REINHARD SCHULZ



Eine Frau, ein Mann, der Sex und das Ende: Zuletzt explodiert in Adriana Hölszkys Bachmann-Oper dann die Bombe. Foto: Anne Krichbach