

Über die Grausamkeit

Bericht aus London: zwei Stücke von Sarah Kane, die Regiearbeit von Katie Mitchell und eine neue Oper von Philip Venables (Royal Opera House im Lyric Hammersmith, Uraufführung am 24. Mai 2016).



Philip Venables Oper «4.48 Psychosis», mit Lucy Schaufer und Gweneth-Ann Rand. Foto: © ROH. Stephen Cummiskey

Die Braut sticht auf den Bräutigam ein. Dann versucht sie, ihn mit einem Kissen zu ersticken, und als er sich immer noch wehrt, springt ihr die Zofe bei und erdrosselt den noch zappelnden mit einer Schnur. Das Abmurxen gelingt den darin ungeübten Frauen nur mit Mühe. Solch unbeholfener und ausführlich dargestellter Grausamkeit begegnet man meist nicht in Donizettis Oper (man erfährt nur aus den Berichten dritter, dass Lucia di Lammermoor ihren frisch Angetrauten umbringt) und erst recht nicht bekommt man vorgeführt, wie sie im letzten Bild ein Bad einlaufen lässt, hineinsteigt und sich die Pulsadern aufschneidet. So aber ist es in der jüngsten Inszenierung von Katie Mitchell am Opernhaus von Covent Garden zu sehen – immerhin mit Diana Damrau in der Titelrolle. Der Mord wird zwar kaum drastischer gezeigt als in einem *Tatort* oder

einem Hitchcock, er lenkt allenfalls vom Belcanto ab, weil man auf zwei Bühnhälften Unterschiedliches sieht und hört, aber mancher Operngänger wird sich doch gefragt haben: Will/muss ich mir das ansehen? Das Stück, so gezeigt aus feministischer Sicht, wird zu einem intensiven Erlebnis. Ich schaue es mir an. Nicht weil ich dafür bezahlt habe, sondern weil es (ein schwaches Wort): gefangen nimmt, einkerkt in einer seelisch-körperlichen Enge, die sich auf/in mich überträgt. Vielleicht sage ich danach sogar: Ich habe es gesehen und ich muss es nicht noch einmal sehen, ich käme mir beim zweiten Mal voyeuristisch vor.

Gewisse Kunstwerke haben diesen fast totalen Erfahrungswert, der ein Leben lang nachwirkt: Ustwolskajas 5. *Sinfonie*. Holligers 1. *Streichquartett*, Pasinis *Salò o le 120 giornate di*

Sodoma und jetzt am National Theatre London auch Sarah Kanes Theaterstück *Cleansed* von 1998, inszeniert wiederum von Katie Mitchell. Die englische Regisseurin mutet einem dabei Drastischstes zu, Folterungen, Sex, psychische Gewalt. Die Lucia-Inszenierung wirkt daneben wie eine sanfte Andeutung. *Cleansed* ist ein Extrembeispiel wohl auch in Mitchells Darstellungsweise, die von unerbittlicher Präzision und Hartnäckigkeit ist. Diesem Merkmal begegnet man gelegentlich im englischen Theater, etwa auch in den Stücken von Martin Crimp, der zurzeit mit George Benjamin an einer dritten Oper arbeitet. Deren *Written on Skin*, kürzlich wieder in London unter der Leitung des Komponisten gespielt, erzählt eine Liebesgeschichte aus der Troubadour-Zeit. Der Ehemann gibt dort seiner Frau das Herz ihres Liebhabers zum Essen, aber es ist nicht eigentlich das, was einen so schmerzhaft berührt, sondern der kalte Blick der drei Engel, die diese Geschichte inszeniert haben und die zum Schluss stumm ins Publikum blicken. Das ist der Angelpunkt dieser Grausamkeit: Der Blick (unser Blick) wird zum Teil der Inszenierung, wir wissen nicht mehr, wohin blicken, unsere Blickaufmerksamkeit wird geteilt, wir müssen hinblicken, obwohl wir wegucken wollen, und: die Bühne blickt zurück, blickt uns an. Wir sind wehrlos.

Vor dem Hintergrund dieser Theatererfahrungen fuhr ich auch zur Uraufführung einer neuen Oper in Hammersmith. Philip Venables ist ein äusserst talentierter junger Komponist, dem man einiges zutraut: Jahrgang 1979, in Berlin und London stationiert, erster Composer-in-Residence des Royal Opera House, der hier nun seine Abschlussarbeit präsentiert. «I'm a composer concerned with sexuality, violence, politics in music, theatre and opera.» schreibt er auf seiner Homepage (<http://philipvenables.com>). Er kann durchaus

David Padrós

1942–2016

mit wenigem Material auf eindringliche Weise umgehen, hatte sich freilich Sarah Kanes letztes Theaterstück *4.48 Psychosis* vorgenommen, in dem die jung-verstorbene Autorin über ihre Depression, ihre Klinikaufenthalte und die Hilflosigkeit spricht und ihren Selbstmord ankündigt. Sie stellt sich in ihrer blossen Einsamkeit den Blicken. Wie diesen Text, der zwar dialogisch gegliedert, aber keinen Personen zugeordnet ist, wie diese Nicht-Handlung vertonen? Mit Musik, die doch letztlich immer zum Trost neigt.

Einerseits lässt Venables Textfragmente hart über Lautsprecher skandieren und unterstreicht das, indem er sie gleichzeitig projizieren lässt; er nimmt den Text also teilweise von den Personen weg, transferiert ihn ins Räumliche. Andererseits verteilt er ihn auf insgesamt sechs Sängerinnen, die meist alle auf der Bühne anwesend sind. Das ist keine schlechte Idee – die Polin Hanna Kulenty etwa hatte in ihrer Oper *The Mother of Black-Winged Dreams* die Protagonistin ebenfalls aufgespalten, um deren multiple Persönlichkeit darzustellen. Bei Venables weicht das den Text allerdings auf, zerstreut die Konzentration, stumpft die Schärfe ab. Bohrende Langeweile ist die Folge, Abgelenkt sein. Man blickt nicht mehr hin. Die wenig konzise Personenführung durch Regisseur Ted Huffman nimmt die Spannkraft; das Vibrato der Sängerinnen trübt die Diktion, und schliesslich schwächen einige «gute» kompositorische Einfälle (bis hin, man ahnt es förmlich, zum Bach-Zitat) die Stringenz ab. Das ist angesichts der vielversprechenden Grundanlage schade; vielleicht wäre mit einer konsequenteren Durchgestaltung des Stoffs noch etwas zu retten gewesen, aber wahrscheinlich könnte Philip Venables Musik auch dann der abgründigen Tragik und Grausamkeit nicht gerecht werden.

Thomas Meyer



Foto: Wikipedia

Ein begnadeter musikalischer Reisender, als Pianist, Komponist und musikalischer Denker, dessen Wege eine Zeitlang in die Schweiz führten: David Padrós, 1942 in Igualada (Katalonien) geboren, studierte in Barcelona, Trossingen und ab den späten 1960er Jahren in Zürich und Basel bei Hans Ulrich Lehmann, Klaus Huber und Paul Baumgartner. Sein Freundeskreis hierzulande, zu dem auch Christoph Delz gehörte, war gross wie seine Ausstrahlung. Sein Werk war ab 1971 präsent in Schweizer Konzertsälen: *Khorva* für Orchester, von tibetanischer Mystik inspiriert, eine vibrierende und pulsierende Musik in unwiderstehlich steter Entwicklung. Oder *Batalla* für Cembalo, Klavier und Streicher, 1977 in Luzern uraufgeführt, virtuos mit der Ungleichheit der Soloinstrumente spielend, womöglich noch überzeugender als in Elliott Carters Werk in gleicher Besetzung. David Padrós hat seine feingliedrige und agile, die Spannung zwischen Aufruhr und Stille auslotende Musik immer als eine Art Heilungsprozess verstanden. Als sein wichtigstes Werk erachte ich *Confluéncias* für Blechbläser, Schlagzeug und Elektronik, das den Grundriss einer Kathedrale mitsamt ihren Vibrationen in musikalische Struktur übersetzt, in oft schmerzhaftem, bohrendem Frageton den sakralen Bezug überwindet und zu unerhörter Weite des

Atems und der Gedanken findet. In der Kammermusik stellte sich Padrós nicht minder komplexen Aufgaben, sei es in *Styx* für Flöte und Ensemble auf Gedichte von Else Lasker-Schüler, oder in *Arachne* für Kammerensemble, einem Auftrag der Basler Musikkreditkommission. Im Ensemble *vol ad libitum* in Barcelona übernahm Padrós den Part des Pianisten, der sich stets konzis und überlegen ins Gesamtgeschehen integrierte. Einige CD-Aufnahmen erlauben, die wichtigsten Werke in Erinnerung zu rufen; sein Nachlass ist in der Biblioteca de Catalunya aufbewahrt.

Jean-Jacques Dünki