

Da brodeln etwas

Zu den Waffen: Daniel Aubers Grand opéra »La muette de Portici« am Staatstheater Kassel.
Von Berthold Seliger

Es ist nicht warm aber es könnte warm sein
Erich Fried

Es gibt nur wenige Einspielungen dieser Oper, die meisten sind vergriffen. Erhältlich ist eine des Anhaltischen Theaters, eine Koproduktion mit Deutschlandradio Kultur (cpo, 2013)

Eine Oper als Auslöserin einer Revolution? Das gab's nur einmal: Als »La muette de Portici« (Die Stumme von Portici) am 25. August 1830 in Brüssel aufgeführt wurde, nahm das Publikum, bereits ange-stachelt durch das Freiheitsduett im zweiten Akt (»Lieber den Tod als ein schimpfliches Leben in Sklaverei!«), den Schluss des dritten Akts mit dem Sieg der aufständischen Neapolitaner über das anrückende königliche Militär (»Soll diese Tyrannei noch länger bestehen?« – »Der Rache Tag ist da! Bringt Waffen her! Erbebet, ihr Tyrannen!«) wörtlich, rief »Aux armes! An die Waffen!«, stürmte aus dem Theater und startete eine Rebellion gegen die ungeliebte niederländische Herrschaft, die zur Belgischen Revolution und letztlich zur Unabhängigkeit Belgiens führte. Und auch im Paris der Revolutionsjahre 1830 und 1848 soll diese Oper das Publikum auf die Barrikaden getrieben oder doch zumindest revolutionäre Gefühle geweckt haben. Ja, sogar im braven und biedereren Deutschland stachelte »La muette de Portici« die Bürgerinnen und

Bürger zu rebellischen Aktionen an: Bei Aufführungen des Stadttheaters Frankfurt am Main im Jahr 1831 etwa soll der Schluss des dritten Akts regelrecht zu Saalschlachten mit Stadtsoldaten geführt haben, und es ist verbürgt, dass die Bürgergarden in Kassel, Braunschweig und Leipzig zu den Klängen der Ouvertüre dieser Oper marschiert sind. In Kassel trotzten die Bürger dem Kurfürsten in der Folge eine erste demokratische, nämlich die Kurhessische Verfassung ab, die 1831 im Grünen Zimmer von Kurfürst Wilhelm II. unterzeichnet wurde; in der Pause der Aufführung am Kasseler Staatstheater kann man Videos von »Ausgrabungen« der demokratischen Traditionen der nordhessischen Stadt sehen.

»La muette de Portici« also eine Revolutionsoper? Gemach ...

Grazie und Gewalt

Daniel Auber schrieb zusammen mit seinem Librettisten Eugène Scribe 37 Opern. Ein Erfolgsgespinnst also, aber ihre Werke sind eben auch zu weiten Teilen routinierte Massenware. Die im Februar 1828 an der Opéra Paris uraufgeführte und dort bis 1882 sage und schreibe 505mal aufgeführte »La muette de Portici« sticht aus der Vielzahl ihrer Veröffentlichungen heraus und war europä-, ja sogar weltweit ein großer Erfolg. Bereits im Oktober 1828 fand in Rudolstadt die deutsche Erstaufführung statt, und 1829 wurde die Oper bereits an 17 weiteren deutschen Theatern gespielt sowie in Antwerpen, Budapest, London, Edinburgh, Dublin oder Amsterdam, um nur einige zu nennen. Einstudierungen in New York 1831, Sydney 1845, Rio de Janeiro 1846, Mexiko-Stadt 1854 und sogar Kairo 1870 folgten. Es war jedoch nicht beziehungsweise nicht nur das revolutionäre Pathos des Werks, das für den weltweiten Erfolg dieser Oper sorgte und im Zweifelsfall auch zu patriotischen Gefühlswallungen zweckentfremdet werden konnte. Zwar sprach der junge und seinerzeit noch der Revolution durchaus zugeneigte Richard Wagner 1840 in »Über das deutsche Musikwesen« von einem »National-Werke«, lobte dessen »stürmende Tatkraft, dieses Meer von Empfindungen und Leidenschaften, durchdrungen von den eigenen Melodien, gemischt von Grazie und Gewalt, Anmuth und Heroismus« und stellte die rhetorische Frage, ob »dies Alles nicht die wahrhaftige Verkörperung der letzten Geschichte der französischen Nation« darstelle. Und noch 1870 bezeichnete Wagner Aubers Oper als »offenbaren theatralischen Vorläufer der Juli-Revolution« und meinte, »selten

stand eine künstlerische Erscheinung mit einem Weltreignis in einer genaueren Beziehung«.

Andererseits dürften es vor allem »die szenischen Sensationen und Massenszenen mit großem Aufwand von Maschinerie, Bühnenbild und Kostümen« (Ulla Enflin im Programmheft), also das üppige Bühnensetting, die süffigen Melodien und die schmissigen Chorszenen gewesen sein, die für den weltweiten Siegeszug dieser ersten »Grand opéra« im 19. Jahrhundert sorgten. An der Pariser Opéra ließ man am Schluss sogar mittels einer opulenten Bühnenmaschinerie ganz naturalistisch den Vesuv ausbrechen – was der Oper für Ulrich Schneider »dank der wegweisenden Arbeit ihrer Interpreten auch den Eintritt in das industrielle Zeitalter öffnete« und sie zum »ersten Produkt der Unterhaltungsindustrie auf dem Musiktheater« machte. In gewisser Weise kann »La muette de Portici« als Vorläuferin des auch von Wagner propagierten Gesamtkunstwerks bezeichnet werden, mindestens als frühes Beispiel der Eventisierung von Kulturveranstaltungen.

Wie soll man solch eine Oper heutzutage aufführen? Am Staatstheater Kassel hat Regisseur Paul-Georg Dittrich nun eine spannende, bildersatte und in Teilen faszinierende Deutung des Stoffs vorgelegt. Im Dunkel des Saals wird plötzlich eine Schauspieler (eindrucksvoll: Franziska Dittrich) von den Scheinwerfern angestrahlt: Sie erhebt sich, blickt sich um, scheint erstaunt über das anwesende Publikum, geht langsam Richtung Bühne. Sie trägt moderne Alltagsklamotten, hellblaue Jeans, weißes Sweatshirt – ist sie eine von uns? Sind wir alle gar »La muette«, also »die Stumme«? Auf der Bühne untersucht sie verwundert das bürgerliche Zimmer und sein Interieur, fremd in dem Raum (und in ihrem Leben). Schließlich entdeckt sie einen Fernseher und die Fernbedienung, und mit dem ersten Bild des eingeschalteten TV-Geräts erklingen – bäm! – die ersten Fortissimo-Orchesterakkorde, gefolgt von den aufgewählten, sich immer wieder steigenden und nur durch jeweils zwei Pianissimo-Achtel unterbrochenen Tönen der Ouvertüre. Währenddessen sitzt die Stumme mal gebannt, mal abgestoßen vor dem Bildschirm, auf dem schwarzweiße Aufstands- oder Kriegsszenen gezeigt werden – vielleicht ein Zitat von Kanye Wests großem »Runaway«-Video, in dem die Phönixfrau in einem fremden Zimmer erwacht und auf das ihr offensichtlich unbekannte Fernsehgerät starrt und danach mühsam das Sozialverhalten in einer ihr nicht freundlich gesinnten Gesellschaft erlernt. Dort sagt Kanye West am Ende der Fernsehserie: »First rule in this world, baby: Don't pay attention to anything you see in the news!« Hier auf der Bühne wirft die Stumme irgendwann eine Decke über den Screen, um sich vor der Bilderflut zu schützen.

Das Erstaunen über eine ihr fremde Gesellschaft, über das Geschehen der Oper wie über einen ihr fremden Film zieht sich durch den ganzen ersten Akt, in dem Fenella, die Stumme, die Handlung verfolgt, als sei sie nicht die Hauptfigur, sondern eine Getriebene, der das alles auf rätselhafte und nicht durchschaubare Weise geschieht. Bald kommt eine Marionettenfigur hinzu, die sie zusammen mit einer weiteren Puppenspielerin und Schauspielerin (Josephine Buchwitz) während der gesamten Oper über die Bühne führt: Eine glänzende Idee der Regie, die Stumme nicht, wie im Original vorgesehen, als Tänzerin, sondern als fast lebensgroße Puppe von zwei Puppenspielerinnen/Schauspielerinnen und Lookalikes durch die Oper stromern zu lassen. Dadurch entstehen sehr eindrucksvolle Bilder – erstaunlich, zu welch unterschiedlichen Gesichtsausdrücken und Seelenzuständen eine Marionette in der Lage ist und welche Grazie ihr innewohnen kann. Natürlich weil eine derartige Puppe keine Ahnung von der »Trägheit der Materie« hat, wie wir von Kleist aus seinem Aufsatz »Über das Marionettentheater« wissen: »Weil die Kraft,

die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen ...«

Abgeschwächter Aufstand

Noch mal: »La muette« eine Revolutionsoper? Libretto und Musik geben eine zwiespältige Antwort. Grundlage der Oper ist der am 7. Juli 1647 in Neapel vom Fischer Masaniello angeführte Aufstand gegen die Steuerpolitik der spanischen Besatzungsmacht (der auch die Vorlage für Reinhard Keisers 1706 in der Hamburger Bürgeroper uraufgeführte »Masaniello Furioso« abgab). Doch allein schon, dass Scribe dem historischen Aufstand eine reichlich absurde amouröse Dreiecksgeometrie inklusive der Verführung von Masaniellos Schwester Fenella durch den Sohn des spanischen Vizekönigs hinzugedichtet hat, die im Verlauf der Oper immer mehr in den Mittelpunkt rückt, ist ein Beleg grundsätzlicher Entpolitisierung, die den Aufstand der Fischer abschwächt – ob dies aufgrund von Forderungen Pariser Zensoren während der Restaurationsphase geschah, wie das Programmheft glauben machen will, oder schlicht, weil Scribe weniger als der Komponist Daniel Auber mit den oppositionell-revolutionären Stimmungen unter Karl X. sympathisiert zu haben scheint, muss offenbleiben. Schon Goethe hat 1831 in einem Gespräch mit Eckermann das Umbiegen des Stoffs zu der unhistorischen Fenella-Handlung beklagt, dies mache den Aufstand der Fischer zu einer »Satire auf das Volk«. Klar ist, dass sich Auber, wie Georg Knepler in seiner »Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts« schrieb, auf die französischen Traditionen »mit ihren volkstümlich-demokratischen Tendenzen« bezog und »sich eine gewisse liberale Neigung zu den arbeitenden Menschen niemals ganz nehmen ließ«. Auber war also ganz sicher kein »Mann der royalistischen Konterrevolution« wie Rossini – seine Musik allerdings ist dann doch immer wieder sehr rossinifant, wie sich vor allem nach der Pause zeigen wird, als einen die ständig geraktigen Rhythmen, die ständigen Wiederholungen immergleicher Floskeln und die stets aufgeregten punktierten Figuren zunehmend langweilen und zu einer bloßen Weltzustimmungsmusik geraten.

Andererseits sind vor allem die ersten drei der fünf Akte voller inhaltlicher und auch musikalischer Anspielungen auf revolutionäre oder doch zumindest rebellische Aktionen, und Staatsorchester und Opernchor Kassel unter Leitung von Kiril Stankow sowie ein engagiertes Sängerein- und Sängerensemble erzeugen viel Spannung und auch Belcanto-Glück. Hausszenograph Sebastian Hannak überzeugt nach Bergs »Wozzeck« erneut mit einem großartigen Bühnenbild. Regisseur Paul-Georg Dittrich agiert immer wieder bildstark: Die Soldaten, die die rebellische Menge bedrängen und festhalten, erinnern an Goyas Gemälde »Die Erschießung der Aufständischen« (1814), und für die Aufstandsszene des zweiten Akts wird ein Teil des Publikums zum Mitmachen aufgefordert. Diejenigen, die »Aktionstickets« erworben haben, dürfen auf die Bühne und stellen, während die Blechbläser Choralfant »Bellaciao« antimmen, einige Figuren im berühmten Delacroix-Gemälde »Die Freiheit führt das Volk« nach oder – nun spielen die Holzbläser »Die Gedanken sind frei« – das Gemälde von einem Denkmalsturz. Das Publikum fremdelt ein wenig mit diesen musikalischen Einschüben, und sie gehören auch sicher nicht zu den stärksten Szenen dieser Inszenierung; allerdings gehörten derartige Einschübe passender widerständiger Lieder (1830 zum Beispiel die Marschlied »Die Freiheit führt das Volk«) zu den Auführungen dieser Oper.

Immer wieder finden sich in der Musik der ersten Akte revolutionäre Anklänge: Im Duett der Fischer Pietro und Masaniello im zweiten Akt wird beispielsweise die letzte

ANZEIGE

Im Juli nach Cuba!

Nach zwei Jahren Pandemie ist das Reisen in Cuba wieder schön, trotz verschärfter Blockade und Mangel an vielem – aber nicht an Sicherheit, vielfältiger Natur, Geschichte und Kultur sowie der fröhlichen und freundschaftlichen Wärme der Bevölkerung.

Es finden in diesem Jahr auch wieder die Brigaden des Cubanischen Instituts für Völkerfreundschaft statt: Die 50. Brigade »José Martí« für den europäischen Kontinent vom 10.-27.7. 2022 ist eine solidarische Möglichkeit, das revolutionäre Cuba zu erleben. Sie umfasst neben der Freiwilligen-

arbeit (einfache Tätigkeiten, zumeist in der Landwirtschaft) u.a. Besuche von Orten von kulturellem, historischem, sozialem und wirtschaftlichem Interesse. Vorträge zu aktuellen Themen sowie Treffen mit Organisationen der cubanischen Gesellschaft und mit der Bevölkerung vermitteln Einsicht in die Realitäten Cubas.

Anmeldung, das genaue Programm und viele weitere Infos unter www.fgbrkuba.de/reisen/

Wer erst im September Zeit hat, der kann auch zur Solbrigade auf dem Agrarprojekt von Cuba Si fliegen: cuba-si.org/reisen. Oder einfach so nach Cuba – es lohnt sich.

Infos zu Cuba: netzwerk-cuba.de

Netzwerk Cuba Informationsbüro e.V.
Weydingerstr. 14-16 · 10178 Berlin
Info@netzwerk-cuba.de
Tel. 030-240 093 38 · Spenden:
GLS Bank · BIC: GENODEM1GLS
IBAN: DE28 4306 0967 1206 4415 00

NETZWERK CUBA
- informationsbüro - e.V.

»La muette de Portici«, Grand opéra in fünf Akten von Daniel Auber.

Weitere Aufführungen am Staatstheater Kassel am 7. und 10. Juni 2022.

Strophe der Marseillaise zitiert, »Amour sacré de la patrie« (Heilige Vaterlandsliebe), laut Schreiber »in etwas klapprigen Quinten«. Oder die Barcarole (ein italienisches Gondellied) im zweiten Akt, dieses »hintergründige Lied« (Knepler), in dem die Vorsicht der Fischer beschworen wird – »Habt acht! Werft aus das Netz fein still und leis, verfährt mit Bedacht!« –, um dieses Sujet dann auf die aufständische Situation zu übertragen: »Bald wird der Freiheit Stunde schlagen, nicht soll sie ungenützt entfliehn; jetzt heißt Mut uns alles wagen«, um dann sofort in etliche Male wiederholten Zeilen »Ihr Fischer, habt acht!« zu münden. Da brodeln etwas, das im anschließenden und bereits erwähnten Duett der aufrührerischen Fischer und dann im Finale des zweiten Akts klar benannt wird: Masaniello wird zum Anführer erhoben, die spanische Besatzung soll gestürzt werden. »Zu den Waffen«, heißt es nun, und dies steht plötzlich auch als Frage riesengroß auf dem halb herabgelassenen Bühnenvorhang, das Publikum wird von grellen Scheinwerfern angestrahlt, die Aufrührer reichen uns ihre Waffen, die Griffe zeigen zu uns, wir brauchen nur noch zuzugreifen – und als nächstes die große Frage auf dem Vorhang: »Seid ihr bereit?«

»Seid ihr bereit?«

Ja, sind wir bereit? Die Wiederaufnahme an der Staatsoper Berlin 1953, also in der Hauptstadt der DDR, war sich gewiss und vereinnahmte die Oper in einer Bearbeitung von Wilhelm Neef unter dem Titel »Sieg der Revolution« (der sich dann in der Realität ja leider eher als Sieg einer kleinbürgerlichen realsozialistischen Clique herausstellte). Würde die Oper also, wie Ulrich Schreiber meint, »von Anfang an als Politikunst missverstanden«? Als ein frühes Agitprop-Event mit schmissigen Melodien und fetzenden Chören, in denen die französischen Revolutionsopern nachhallen? Die Kasseler Inszenierung diskutiert derartige Fragen explizit, nicht nur, indem sie das Publikum ins Geschehen und in die Fragestellungen einbezieht, sondern auch, indem sie generelle Fragen aufwirft: Wie kann die Oper entmusealisiert werden? Wie kann Musiktheater heute gesellschaftliche Relevanz neu gewinnen? Dittrich lässt die Versöhnungsszene im dritten Akt hinter den Kulissen spielen und mit Kameras filmen. Die Hauptfiguren durchbrechen sozusagen die vierte Wand, wenden sich wie Frank Underwood in »House of Cards« direkt ans Publikum, diskutieren ihre Rolle und das darin vorgeschriebene Verhalten: Die spanische Prinzessin Elvira, die den Sohn des spanischen Vizekönigs heiraten wird, hadert damit, dass sie dem Fremdgeher einfach verzeihen soll, wie es das Libretto vorschreibt. »Welche Frau würde so handeln?« fragt sie sich und uns, und: »Ich will eine Feministin sein! Ein Mensch!« Der Bräutigam ist darob fassungslos und plädiert für die Kraft von Liebesgeschichten, es müsse schlicht mehr Liebe geben in der Welt,



er wolle diese Geschichte seiner privaten Liebe genauso spielen, wie sie im Libretto steht. Ein Regieassistent (?) schaltet sich ein, er habe diese wirklichkeitsfremden Fürstenschmonzetten komplett satt, das habe doch nichts mit den Menschen und der Wirklichkeit zu tun. Opersängerinnen und -sänger suchen einen neuen Autor, ein neues Stück oder zumindest einen anderen Dreh, eine andere Entwicklung ihrer Figuren. Eine starke Szene, die zum Lachen und zum Nachdenken anregt – die Oper soll nicht länger »ein Betrugsunternehmen« (Heiner Müller) sein!

Nach der Pause werden auf der Bühne revolutionäre oder rebellische Aktionen diskutiert, ganz im Sinne Alexander Kluges: »Die Oper ist keine Kirche, oben ist der Himmel zu, sie ist die weltliche Form des Ideenhimmels« (dieses Zitat wird wie etliche weitere, auch von Heiner Müller, eingebildet). Dittrich begibt sich gewissermaßen auf eine Zeitreise, auf die Suche nach dem verlorengegangenen revolutionären Gefühl, und das Programmheft zitiert dazu Bini Adamczak, die Revolution als Ensemble von Widersprüchen, vor allem aber als Begehren nach gesellschaftlichen Beziehungsweisen der Solidarität beschreibt: Dieses »revolutionäre Begehren« lässt sich demzufolge »nicht gänzlich vom Mangel lösen, als revolutionäres speist es sich nicht zuletzt aus der Erfahrung, dass »etwas fehlt« (Bloch). Allerdings verwendet Adamczak in ihrem Buch »Beziehungsweise Revolution« auch den Begriff vom »Revolutionsfetisch«:

Das Begehren nach einer anderen Welt wird danach »selbst zu dem, worauf sich das Begehren richtet: Aufstand, Aufruhr, Action«.

Wie bereits angedeutet, wird die Musik dieser Oper nach der Pause, also im vierten und fünften Akt, zunehmend schwach, ja teilweise sogar schlecht. Und zwar nicht absichtsvoll schlecht, wie zum Beispiel das zweite Finale der »Aida«, in der Verdi, der glühende Pazifist, die Militärmärsche und das ganze »Tschingbum«, wie Michael Stiehl es nannte (»das zweite Finale ist wirklich Kacke«), ausstellt und in Kontrast zur wunderbarsten Musik vorher und nachher setzt. Nein, in Aubers »La muette de Portici« wird die Musik deswegen immer schlechter, weil ihr der Anlass und mithin der innere Glutkern abhanden gekommen ist. Endete der dritte Akt noch mit einem tollen Trommelwirbel, der »das Schutzgebet des Chors in einen wilden Rachechor verwandelt« (Schreiber), schließt die Oper im fünften Akt mit einem anti-revolutionären und versöhnlerischen, die Obrigkeit glorifizierenden Schlusschor, in dem Gott um Vergebung und um Gnade für das Verbrechen der Revolte gebeten wird. Masaniello, der Anführer der Revolution, hat sich in einer Kavatine zu Beginn des vierten Akts beklagt, er habe das nicht gewollt, »zu viele Opfer hat das wütende Volk gefordert«; er hat längst festgestellt, keine Kontrolle mehr über die Geschehnisse zu haben, wird aber vom Volk zum König von Neapel gekrönt – stoisch steht er den ganzen Akt mit einer

albernen Krone im Getöse. In der Kasseler Inszenierung wird die größtenteils mittelmäßige Musik dieser Akte von Zeitzeugenaussagen übertrücht: Menschen aus verschiedensten sozialen Zusammenhängen berichten von rebellischen Ereignissen ihres Lebens, vom Scheitern und vom »langen Katzenjammer« (Marx), wenn nicht alle Blütenräume des Aufbruchs Realität geworden sind.

»La Muette« ist ziemlich sicher keine Revolutionsoper, sie tritt am Ende eher für eine liberale und nicht für eine revolutionäre Lösung der gesellschaftlichen Probleme ein. Aber die Oper lohnt die Auseinandersetzung, und das erst recht in einer gelungenen aktuellen Inszenierung, wie sie derzeit im Staatstheater Kassel gegeben wird.

Eine Oper als Auslöserin eines Aufstands? Das gab's nur einmal, das kommt nicht wieder. Oder doch? Eines sollte man jedenfalls nicht vergessen: Die Besucher der legendären Aufführung im Brüsseler Théâtre de la Monnaie, mit der 1830 die revolutionäre Loslösung Belgiens von den Niederlanden begann, verließen schon vor dem fünften Akt das Theater und gingen auf die Barrikaden – sie bekamen die langatmige Schilderung vom Scheitern des Aufstands der neapolitanischen Fischer gar nicht mehr mit. Daher der Pro-Tipp an alle revolutionär gesinnten Opernfans: Immer rechtzeitig vor dem letzten Akt das Opernhaus verlassen, verließen schon die Bourgeoisie mit viel Pomp versöhnlerische Kompromisse feiert und die Ordnung wieder hergestellt hat!

»Ich will eine Feministin sein! Ein Mensch!« – Prinzessin Elvira (Emma McNairy)

Berthold Seliger, Jahrgang 1960, ist Konzertagent und Autor. Er schreibt regelmäßig im Feuilleton der jungen Welt, zumeist über Musik. Zuletzt veröffentlichte er 2019 »Vom Imperiergeschäft. Wie Großkonzerne die kulturelle Vielfalt zerstören« (Edition Tiamat). In der Ausgabe vom 15./16. Januar 2022 erschien von ihm an dieser Stelle »Ein Haufen Ameisen« über das Rapalbum »Saturday Afternoon Kung Fu Theater« von RZA.

Uwe ■ Von Rattelschneck

