

## Inhalt

RINALDO	
Georg Friedrich Händel, Landestheater Halle, 1987	11
DIE VERKAUFTE BRAUT	
Bedřich Smetana, Oper Graz, 1991	16
AIDA	
Giuseppe Verdi, Oper Graz, 1994	21
TRISTAN UND ISOLDE	
Richard Wagner, Münchner Opernfestspiele, 1998	24
DIE CSÁRDÁSFÜRSTIN	
Emmerich Kálmán, Semperoper Dresden, 1999	38
DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG	
Richard Wagner, Hamburgische Staatsoper, 2002	43
PIERROT LUNAIRE	
Arnold Schönberg, Auditori Barcelona, 2008	51



Schauspiel inszenieren heißt:  
komponieren.

Oper inszenieren heißt:  
Musik in-szenieren.

*Peter Konwitschny*



# RINALDO

Georg Friedrich Händel

Landestheater Halle

1987

»Die Christen vernichten Armidas Zaubergarten, übrig bleibt eine wüste Öde.« Dies ist eine Regieanweisung aus »Rinaldo«, 1711. Seither sind ständig Verwüstungen vorgenommen worden, ja man kann sagen, unsere Geschichte ist eine von Verwüstungen und mühseligem Wiederaufbau. Man kann dies in Zahlen fassen, sie wurden und werden immer größer. Aber statistische Größen entfremden uns dem Begreifen des Eigentlichen: dem Glück und dem Leid des Menschen.

»Rinaldo« erzählt von der Bedrohung des Menschlichen durch den Krieg. Denn der Stoff ist der erste Kreuzzug, genauer, dessen Ende. Die Christen erringen den Sieg, aber welcher Gestalt ist der? Eine Wüste bleibt zurück, und viele Leichen. Und was ist mit den Überlebenden selbst geschehen? Goffredo, als er zur letzten Schlacht ruft: »Rinaldo, sieh dir dein Schwert an! Beschmutzt von deiner Wollust, kannst du es nur noch säubern im Blut der Feinde.« Dann seine Arie Nr. 31a, Adagio,  $\frac{3}{4}$ -Takt, nur Continuo, der Gestus der entrückten Todessehnsucht – ein Vereinsamer, der an seinem heiligen, übermenschlichen Auftrag irre wird.

Armida in schauerlichem Vokabular kurz vor der Schlacht: »Wir wolln uns kühlen in einem schönen Blutmeer.« »Unser Hass jagt den Feind wie im Sturm«, Duett Armida/Argante Nr. 33. Argante und Goffredo in der auswechselbaren symmetrisch gebauten gegenseitigen Feindbeschimpfung: »Lasst uns die Leichen stapeln im Gelände, dann erst hat unser Werk ein schönes Ende.« Im Angesicht der Hinrichtung der Gegner schwelgen Rinaldo und Almirena: »Du gibst mir süßen Frieden

für meine Seele.« Was ist aus all diesen Menschen geworden? Was hat ihr Antlitz so entstellt?

Händels Oper gibt uns in künstlerischer Form Auskunft: Es sind Enttäuschungen, eine lange Kette von seelischen Verletzungen, deren Kontext und Bedingung der Krieg ist, der Krieg im großen Stil, aber auch der Krieg im zwischenmenschlichen Bereich. Insofern ist Händels Oper – sind Händels Opern wahrhaft Lehrstücke über den Zusammenhang zwischen äußerer und innerer Verwüstung, über den Sinn gewaltsam errungener Siege, über die Folgeschwere der Intoleranz, ja die endgültige Liquidierung der Zukunft durch Liebesverlust.

Nehmen wir als Beispiel die Zauberin Armida. Zu Beginn besitzt sie allen Liebreiz, alle Faszination, auch alle Entschiedenheit und allen Stolz der matriarchalischen Persönlichkeit. Ihre Mittel, die Eroberer abzuschütteln, sind unmilitante, unblutige. Um das gegnerische Heer kampfunfähig zu machen, entführt sie die Geliebte des Kriegsspezialisten. Man stelle sich das heute vor, in unserer patriarchalischen, auf den Gesetzen der Gewalt-Gegengewalt-Logik basierenden Welt. Auch den Helden selbst entführt sie. Unblutig. Und dann das für uns ganz und gar Unfassbare und deshalb allzu behände mit den Kategorien des Wollüstig-Hinterlistigen Diffamierte: Sie verliebt sich in ihren Feind. In unserer Kultur geradezu die Todsünde. So reagiert auch Rinaldo, der Christ, der Europäer, der Abendländer »richtig«: Er sperrt sich, macht sich zu, verweigert sich dem Kommunikationsangebot der anderen Welt. Hier nun der erste gravierende Riss in der Figur der Armida: In ihrer Arie Nr. 27 mit vorausgehendem *Accompagnato* wird eine nicht gestillte tödliche Sehnsucht Klang, das ganze Orchester ein einziger unentwegter Seufzer. In diese bei derartiger Intensität der Empfindung kaum zu verkraftende Enttäuschung eine weitere Zerreißprobe für Armidas Seele: Sie entdeckt Argantes Begehren nach Almirena.

So doppelt als Frau zurückgestoßen und im Innersten verletzt, schwört sie allem Fraulichen, Empfindsamen, aller Wärme ab, ihr Menschsein reduziert sich auf die Losung: »Dieses Schlachten seh ich mit Freuden. Nur mein Schwert soll mich begleiten in den Kampf für meine Rache.« In den glitzernden Koloraturen unerreichbar geworden für den Zweifel am Sinn ihres selbstzerstörerischen Wahns. Um diesen tragischen Verlust unüberhörbar zu machen, ordnet Händel dieser Umnachtungsszene das Cembalo solistisch in rasenden Kadenzen zu. Alles Folgende im 3. Akt ist makaberer Ausdruck verlorener menschlicher Würde. Am Ende unter dem Schafott büßt sie auch ihre kulturelle Identität ein, indem sie, quasi in letzter Sekunde, ihrem Glauben abschwört und sich zusammen mit Argante taufen lässt.

Der Krieg also als Basis aller Vorgänge in der Oper. Es ist aber nicht irgendein Krieg, sondern jener für die Geschichte der zivilisierten Welt bedeutsame kriegerische Zusammenprall der abendländischen mit der orientalischen Kultur im ersten Kreuzzug. Dadurch bekommt das Stück – zumal für uns Heutige – eine übergreifende philosophisch-ethische Dimension. Die abendländische Kultur ist im Stück durch Begriffe wie »Tugend«, »Treue«, »Beständigkeit« und »Ziel« charakterisiert. Der christliche Ritter lebt tugendhaft, beständig und zielgerichtet auf eine Zukunft hin, die Gegenwart ist ausschließlich Durchgangsstation auf dem Weg zum Ziel, hat also keinen Eigenwert, verliert sich im Gedanken an die Zukunft. Als Zeichen fungiert »der endlose Weg in den Ruhm« (Arie des Goffredo Nr. 1), auf dem Entbehrungen ertragen werden müssen. Das Symbol dieser Kultur ist die ins Unendliche führende Gerade. Die Gegenseite hat eine grundsätzlich andere Auffassung vom Leben. Europäisch ist der Glaube an den Fortschritt, orientalisch die ewige Wiederkehr des Gleichen. Der daraus folgende Fatalismus ermöglicht es, die Gegenwart als den eigentlichen Punkt des Lebens zu definieren. Das Symbol dieser Kultur ist der Kreis der ewigen Wiederkehr,

charakteristisch der Lebensgenuss, der von der anderen Seite wiederum als Wollust etc. diffamiert wird. So ist es aus europäischer Sicht ganz und gar untugendhaft, unbeständig und vor allem ziellos, wenn sich die Orientalen in ihre Feinde verlieben. Es war für die Inszenierung wichtig, diese grundsätzlich andere Empfindungs- und Gedankenwelt kräftig und nicht pejorativ zu exponieren, was besonders in den Verhaltensweisen zum Ausdruck gebracht werden musste. Kostüme, Masken, Licht und Bühnenraum leisten in ihrer Sinnhaftigkeit und Opulenz, Anmut und Schönheit einen wesentlichen, eigenständigen Beitrag innerhalb der Gesamtstruktur der beteiligten Künste. Die Unlogik und Irrealität zauberhafter Bühnenverwandlungen, das Spukhafte und Schillernde pyrotechnischer Effekte sind der Oper in diesem Kontext keineswegs äußerlich, sondern führen unmittelbar zum Kern der Problematik.

Indem Händel aber kein orientalisches Material benutzt, erhebt er den historischen Fall zum Modell: Es geht nicht nur um die Konfrontation zweier konkreter Kulturen, sondern um den Konflikt zweier verschiedener Seinsweisen des Menschen schlechthin. So wird hinter den Stückvorgängen das Wertesystem unserer eigenen europäischen Kultur auf seine Überlebensfähigkeit hin diskutierbar. Indem die verabsolutierte Herrschaft der Vernunft gleichzeitig die Herrschaft des Krieges, der Verlust der Gegenwart, die Unterwerfung des Weiblichen ist, wird sie in Frage gestellt.

Eine heutige szenische Interpretation hat diese Aspekte ins Bild zu setzen. Es geht also um weit mehr, als ein historisch möglichst treues Abbild des 15. Juli 1099 zu versuchen. Ich möchte das an der Schlusszene des Stückes, der Schlacht, ausführen. Wie angedeutet, sind alle Figuren zu diesem Zeitpunkt derart beschädigt, dass ihnen zur Lösung der Konflikte nur noch die Gewalt in ihrer nacktesten Form möglich und wünschenswert scheint und ist. Diese Alternative muss – und eben dies sind wir dem

Werk und den seit seinem Entstehen vergangenen 275 Jahren Fortschrittsgeschichte (man darf fragen: Fortschritt wovon weg?) schuldig – als sich verbietende gezeigt werden. Als Amoklauf, Aberwitz, Irrwitz. Im Zusammenhang mit der Inflationierung grausamer Bilder durch Zeitung, Film und Fernsehen und der Unmöglichkeit, mit illusionistischen theatralischen Mitteln deren Wirkung zu erreichen, geschweige denn zu überbieten, d.h. auf solchem Wege eine kriegsfeindliche Wirkung zu erzielen, entstand die Idee, die Aktivitäten der Schlachtenden ad absurdum zu führen, indem das Ganze in die Grotteske getrieben wird. Bis zu diesem Zeitpunkt empfinden wir mit den Figuren, ab da setzt Distanz ein, sie werden uns fremd. Dieses inszenatorische Mittel liegt umso näher, als »Rinaldo« (ab Nr. 32) zwar kein ausgewiesenes, durch eine Sinfonie vom Vorausgegangenen deutlich abgetrenntes *lieto fine* hat wie zum Beispiel »Floridante«, wohl aber eine auffällig ähnliche aufklärerisch-pädagogische Schlusspointe: die Heiterkeit nach allem tragischen Wechselspiel; das bessere Beispiel, hier in der Form des Negativs. Der Irrwitz wird zur Albernheit verfremdet. So kann man im Hegel'schen Sinne von einer philosophisch-ästhetischen Aufhebung des *lieto fine* sprechen.