

Fröhlicher Kampf mit Widrigkeiten des Lebens

«Das Leben der Bohème» – vom Roman zur Oper zum Film zum Theater

«Das Leben der Bohème» hat Henri Murger so fasziniert wie Giacomo Puccini und Aki Kaurismäki. In der Schiffbau-Box inszeniert es nun Corinna von Rad als vergnügliches, aber auch etwas rührseliges Musiktheater.

Andreas Klaeui

Die Zeichen sind untrüglich: Weihnachten naht. Die Comestibles haben Trüffelwochen; die Strassenmusiker packen das Lametta aus. Festtägliche Gefühlseligkeit öffnet Herzen und Portemonnaies, das sagt sich in der Schiffbau-Box auch der mittellose Komponist Alexandre Schaunard, verkörpert vom Musikschauspieler Jürg Kienberger. Sorgfältig büschelt er ein struppiges Tannenbäumchen neben den Klappstuhl, behängt es mit glitzerndem Lametta und roten Kugeln und drapiert daneben den offenen Instrumentenkoffer. Eine Handvoll Lockmünzen und die selbstgebrannte CD fehlen nicht; und Schaunard kann sich auf der Okarina durch sein Repertoire an Weihnachtsliedern spielen, nicht mehr zu stoppen ausser mit Geld.

In Corinna von Rads Regie wird «Das Leben der Bohème» zum vergnüglichen Musiktheater. Seine «Bohèmes», schrieb Henri Murger 1848 im Vorwort zu den «Scènes de la vie de Bohème», hätten gar nichts zu tun mit den gleich bezeichneten Gaunern und Mördern aus dem Boulevardtheater. Die Räuberpistolen waren für ihn die Folie, von der er seinen Roman abhob. Fünfzig Jahre später liess Giacomo Puccini den Stoff mit Verismo-Zuckerguss wieder dahinschmelzen. Die Oper «La Bohème» wurde ihrerseits zur Folie, vor der Aki Kaurismäki 1992 seinen Film drehte, gleichsam um Murger zu rehabilitieren.

Kaurismäkis «Vie de Bohème» ist seither zum Klassiker geworden, auch die Bühnen haben sich des Filmstoffs angenommen. Corinna von Rad spielt mit diesen Vorlagen. Sie zitiert sie, kompiliert, «remixes» – und findet dabei einen ganz und gar eigenen Weg, die Geschichte noch einmal neu und mit Schwung und Witz zu erzählen.

Die Regisseurin hat sich einen Namen gemacht für phantasievolles Theater zwischen Schauspiel und Musik, in der Schweiz bisher hauptsächlich am Theater Basel, wo sie mehrere Abende herausbrachte, zuletzt einen furiosen



Marcel (Nicolas Rosat, links) neigt zu entrücktem Genuss, Rodolfo (Klaus Brömmelmeier) zu stoischer Lakonik GIORGIA MÜLLER / NZZ

«Black Rider». Am Schauspielhaus hat sie «Zwerg Nase» nach dem Märchen von Wilhelm Hauff inszeniert. Sie hat in ihren Anfängen bei Christoph Marthaler assistiert – und wenn man so will, «marthaler» es nun auch im «Leben der Bohème» gelegentlich. Allein schon weil Jürg Kienberger mit von der Partie ist, der seit je zum innersten Kern der «Marthalerfamilie» gehört. Es ist aber keineswegs eine Marthaler-Kopie, was Corinna von Rad vorlegt. Die Analogie liegt vielmehr darin, dass auch bei ihr – wie in Marthalers Theater – die Figuren zuweilen verstummen und Musik die Führung übernimmt. Nämlich immer da, wo sich nichts mehr sagen lässt.

Und das – mit dem Kontrabassisten Daniel Sailer und dem Schlagzeuger Peter Conradin Zumthor unter der Leitung von Kienberger – virtuos. Da spricht ein erotisch schwer aufgeladener Tango Bände. Der Frühling blüht, wenn er im Text nötig wird, gleich in drei musikalischen Varianten, und wenn Rodolfo und Mimi sich endlich finden, gibt

es überhaupt nur noch grosse Oper. Die Bühne ist in rosa Licht getaucht, der Schauspieler Klaus Brömmelmeier – Rodolfo – entpuppt sich als (Beinahe-) Tenor, heldisch schmettert er das «eiskalte Händchen», die Spitzentöne übernimmt das Orchester. Während Mimi, wie es ihrem Charakter als «Grisette» entspricht, eher zur Operette neigt und ein französisches Walzerliedchen trällert (sehr niedlich dargeboten von Dagana Lützenberger Vinet).

Sehr komisch ist dies, sehr ironisch, und bezieht seinen Reiz gerade aus dem Ungeglätteten. Seinen Charme, aber auch seine Wahrheit: Denn in dem Mass, in dem die Figuren in Corinna von Rads Regie sich als brüchig erweisen, gewinnen sie an Authentizität. Wobei Brömmelmeiers Rodolfo generell für die stoische Lakonik zuständig ist, Nicolas Rosats Marcel mehr für den selbstvergessenen Genuss, Kienbergers Schaunard für die versponnene Virtuosität.

Mit beharrlicher Würde und unerschütterlichem Stilbewusstsein schlagen

sie sich durch den Lebenskünstleralltag. Bühnenbildner Piero Vinciguerra hat dafür einen abschüssigen Plankenboden gebaut, sehr treffend kann er beides sein: profaner Holzboden und grosse Bühne für die Kunst, eine schiefe Ebene mit Bartheke, bald Künstlermansarde, bald Uferquai. Ein sehr schlüssiger Raum für diese Inszenierung, die ihrerseits mit prägnanten Bildern bezaubert.

Momentweise inszeniert Corinna von Rad allerdings auch den Einbruch einer ökonomischen und politischen Lebensrealität. Das unbekümmerte Inden-Tag-hinein-Leben kippt in ein wenig romantisches Unbehagen im Prekariat. Davon hätte es mehr gebraucht: An diesen Stellen blüht eine Schärfe auf, die der Abend übers Ganze nicht hat. Er bleibt ein fröhlicher Kampf mit den Widrigkeiten des Lebens, bei dem zum sentimental Ende auch Puccini nochmals die Oberhand gewinnt – nun ja: eine Weihnachtsgeschichte.

Zürich, Schiffbau-Box, Premiere 2. November.

Die zündende Drei

Ein Orchester, ein Solisten-Trio

Michelle Ziegler · Gespräche, in denen drei sich gleichzeitig als Sprecher zu behaupten suchen, sind zum Scheitern verurteilt. In einem Tripelkonzert, in dem drei Solisten sich mit dem Orchester austauschen, stellt sich eine ähnliche Problematik. Ludwig van Beethoven freilich wusste damit geschickt umzugehen: In seinem Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester in C-Dur op. 56 bestimmt er streckenweise einen Solisten, der den anderen den Ball zuspielt. Die so exponierten Akteure führt er immer wieder zusammen, zu zweit oder zu dritt, und prägt sie als Einheit vor dem Orchester, das hier als «vierte Stimme» im Hintergrund fungiert. Packend, ja hochexplosiv kann dieses Wechselspiel wirken, das Trio Rafale belegte es im Konzert des Schweizer Jugend-Sinfonie-Orchesters (SJSO) in der Tonhalle Zürich.

Typisch der Beginn der Durchführung im Kopfsatz: Das Cello setzt ein, übergibt der Violine, worauf sich beide in einem versponnenen Dialog verbinden, bis das Klavier dazukommt. Mit dem Trio Rafale fesselte dies in jedem Moment: wie der Cellist Flurin Cuonz seinen weichen, beschwörenden Ton in den Kantilen zum Strahlen brachte, wie er die Phrasen geschmackvoll belebte, wie er sich mit dem Geiger Daniel Meller zu einem entrückten Zwiegespräch verbündete und wie die Pianistin Maki Wiederkehr der kapriziösen Ausgelassenheit mit ihrer gradlinigen, aber schlüssig nuancierten Lesart ein Fundament gab! Dank der fabelhaften Entschlossenheit des Klaviertrios wurden die Spannungsrelationen in diesem Werk offengelegt.

Die Zahl Drei bestimmt auch Rolf Urs Ringgers Orchestersatz «Ardors», der 2002 für das Akademische Orchester Zürich entstand. Der Dreivierteltakt zieht sich durch diese Musik, er verändert sein Wesen in den glühenden und verglühenden Stimmungsbildern. Das SJSO liess sie in Zürich mit der nötigen Trunkenheit erscheinen. Der Dreivierteltakt war schliesslich in den ersten beiden Sätzen der dritten Sinfonie in Es-Dur op. 97 von Robert Schumann wiederzufinden. Der erste Satz geriet noch etwas undurchsichtig, in der Folge fand der Dirigent Kai Bumann die passende Balance. Das SJSO artikuliert diszipliniert und befreite sich im aufbrausenden Vorwärtsdrang.

Zürich, Tonhalle, 1. November.

Nonchalance und Passion

Die spanische Sängerin Buika begeistert am Festival Jazznojazz

Ueli Bernays · Sie mache erst ein bisschen Musik, sagte Concha Buika, danach müsse sie noch reden – mit uns, dem Publikum im ausverkauften Theater an der Gessnerallee. Lachend bleckte sie ihre weissen, kantigen Zähne, die einen bald ziemlich symbolisch anmuten mochten. Schon nach den ersten Songs jedenfalls, in denen sie – von Ivan Gonzales Lewis am Piano und dem Perkussionisten Ramon Suarez Escobar präzise und empathisch begleitet – melodiosen Flamenco mit Son und Soul vereinte, war man dieser grossartigen Sängerin mit der wogenden schwarzen Mähne ausgeliefert. Und fühlte sich wie ein Mäuschen neben einer prächtigen Raubkatze oder wie ein Männchen angesichts einer liebestollen Furie.

Und um Liebe und Leidenschaft ging es ja natürlich. Immer gehe es eben nur um Liebe, erklärte Buika jetzt den Zuhörerinnen und Zuhörern, die ihr längst alles glaubten. Manchmal müsse man aus Liebe lachen, manchmal leiden. Buika lachte und litt während ihres ganzen Konzertes. Sie lachte mit strahlender Nonchalance über das Publikum, über ihre Musik oder über die Männer und Frauen; besonders herzlich indes über sich selbst. Doch wenn sich der Tonfall allmählich verschärfte, wenn die Fieberkurve des Pathos plötzlich in die Zonen von Zorn und Zärtlichkeit aus-

schlug, verkrampfte sich Buikas Antlitz, sie schlug die Hände vor dem Gesicht zusammen, stemmte sich förmlich in Verzweiflung, und ins Gelächter ergossen sich bittere Tränen.

Für uns Zeitgenossen ist Buika eine Zumutung. Wo wir uns brav gewöhnt haben an die Inflation sogenannter Emotionen, da trumpft die glamouröse 43-jährige Afrosängerin jetzt mit grossen, wahren Gefühlen und einem unbändigen Temperament auf. Und wo sie schon auf ihren Alben die Flamenco-Tradition virtuos und geschmackvoll durch kubanische Anklänge und Jazz-Reminiszenzen erweitert, da bricht sie live fast alle expressiven und stilistischen Dämme. Man hätte meinen können, sie habe vor dem Auftritt Idole verspeist, bildlich gesprochen, und sich eine Tina Turner, eine Edith Piaf, eine Celia Cruz einverleibt (um zuletzt mit viel Feuerwasser nachzuspülen).

Buika wurde den Anforderungen der fusionierten Stilrichtungen eigentlich durchaus gerecht. Ihre heiseren, gepressten Koloraturen etwa entsprochen den Klischeevorstellungen von hitzigem und archaischem Flamenco-Gesang. Aber sie setzte sich gleichzeitig auch über die Tradition hinweg, indem sie die halbtönenreichen Zigeuner-Skalen aus den chromatischen Windungen hinausführte in Gefilde eingängiger Melodien

und einer leichtfüssigen Rhythmik. Immer wieder erstaunlich auch, wie sie einerseits die musikalische Dramaturgie zu beherrschen schien – so wechselte sie in einer Komposition geschmeidig zwischen einem rhythmisch wie harmonisch verschlungenen Jazz-Arrangement und einem rondoartig sich wiederholenden derben Volkslied.

Und doch schien sie andererseits oft auch wie fortgetragen von Improvisationen und der eigenen musikalischen Wucht. Die Wut zuckte dann durch ihren Körper, als sei sie besessen von bösen Geistern und Dämonen.

Man mag als Beispiel die Zugabe anführen. Gerührt von Standing Ovations intonierte Buika zuletzt das Lied «Nostalgias», in dem sie die vergangenen Jahre in anrührender Melodie besingt. Allein, die Zeit zerrinnt hörbar in der flüchtigen Rhythmik. Die Nostalgie ist so keine zarte Empfindung, sondern Verzweiflung über gelebtes Leben, das bereits dem Tod anheimgefallen ist. Buika liess Zorn und Schmerz in gedehntem Fortissimo vibrieren, bis sie mit der letzten Silbe, mit dem letzten Ton scheinbar zusammenbrach – überwältigt von der eigenen Passion. Es half ihr nun der Pianist. Das Publikum aber war erschüttert. Und begeistert.

Zürich, Jazznojazz, 2. November.

Der Weg ins Zentrum

Uraufführung von Lukas Langlotz' «Tänzen im Labyrinth»

Thomas Schacher · Ein Labyrinth, nicht zu verwechseln mit einem Irrgarten, ist eine geometrische Anlage mit einem verschlungenen, verzweigungsfreien Weg, der in der Mitte zum ersehnten Ziel führt. Ein solches Labyrinth fand sich einst in der Kathedrale von Reims, wo der Komponist Guillaume de Machaut von 1337 bis zu seinem Tod als Kanoniker wirkte. Machaut ist der zentrale Bezugspunkt einer abendfüllenden Komposition des Baslers Lukas Langlotz, die im Kunstraum Walcheturm durch das Ensemble für Neue Musik Zürich unter der Leitung von Sebastian Gottschick uraufgeführt wurde. Der Zyklus heisst «Amer – Tänze im Labyrinth» und bezieht sich auf sechs Motetten Machauts. In der Mitte des zweiteiligen Werks bot das Ensemble «La Morra» Originalkompositionen von Machaut dar, so dass die Zuhörer den Zusammenhang zwischen Langlotz' Musik und dem mittelalterlichen Vorbild nachvollziehen konnten.

Ganz einfach war dies dann doch nicht. Den offenkundigen Bezug zeigen Abschnitte, in denen Langlotz eine bestimmte Motette Machauts direkt umsetzt. Da spielten beispielsweise die zwei Geigen des Ensembles die beiden bewegten Oberstimmen der Motette, die Flöte oder die Klarinette die langen Notenwerte ihrer Unterstimme. Meis-

tens sind die Bezüge jedoch abstrakter, bewegen sich mehr auf der formalstrukturellen oder der assoziativ-emotionalen Ebene.

Im zweiten Teil des Werks bricht einmal ein Riesentumult aus, der ekstatische Züge trägt, danach folgt verklärte, fast überirdische Musik. Solche Stellen verdeutlichen, dass Langlotz seine Rückgriffe auf Machaut mit den Labyrinth-Vorstellungen der mittelalterlichen Mystiker verbindet. Für jene bedeutete das Labyrinth den Weg des irdischen Pilgers zur Vereinigung mit dem Göttlichen, zur «Unio mystica», die mit einem sowohl spirituellen wie auch erotischen Vokabular beschrieben wurde.

Langlotz fasst die zwei Teile seiner Komposition als Weg ins Zentrum des Labyrinths und als Rückweg auf. Der zweite Teil ist indes kein Krebsgang. Es erklingt eine neue Musik, aber die Dauern ihrer Abschnitte laufen im Vergleich zum ersten Teil in umgekehrter Reihenfolge. Bei der Uraufführung traten indes solche rationalistisch anmutenden Aspekte von Langlotz' Komposition vor ihrem emotional unmittelbar ergreifenden Charakter in den Hintergrund. Möglich wurde dies durch die hellwache Interpretation der acht Instrumentalisten des Ensembles für Neue Musik.

Zürich, Kunstraum Walcheturm, 1. November.