

Zur *Lohengrin*-Konzeption von Hans Neuenfels

Stephan Mösch in „Opernwelt“, 2010, September/Oktober, S. 14 f.

**W**as für Zeiten, als Wunder noch blau waren und man sich auf sie verlassen konnte. Richard Wagner hat in seiner Erläuterung zum «Lohengrin»-Vorspiel von einem «blauen Himmelsäther» gesprochen, von darin schwebenden Engeln, die den Gral tragen. Enkel Wieland hat dann viel später ein Konzept aus der Farbe gemacht: «Lohengrin» als Inbegriff romantischer Sehnsucht, der Chor als Gemeinschaft von Wundergläubigen, ein blaues, oratorisches Heilsgeschehen. Seitdem ist viel mit dem Schwanenritter passiert. Blau war dabei tabu, Romantik meist auch. Um in Bayreuth zu bleiben: Götz Friedrich und Günther Uecker entwarfen eine Nagelprobe in Schwarz und Weiß. Werner Herzog holte das Märchen zurück. Keith Warner konnte sich nicht entscheiden zwischen Fantasy und Realismus. So unterschiedlich die Produktionen ausfielen, eines blieb: der Schwanenritter als Kraft von außen, als Projektion, als auratischer Fremder.

Mit all dem ist jetzt Schluss. Hans Neuenfels, mit neunundsechzig ein später Hügel-Debütant, kehrt die gewohnten Perspektiven um. Lohengrin ist bei ihm der einzig Normale. Statt Brustpanzer genügt ein weißes Hemd. Ein adretter, schlanker, dunkel gelockter Jüngling, dessen Wunderbares und Wunderhaftes nur in seiner Unverfälschtheit besteht. Leben und Lieben will er, wie er ist: direkt, zärtlich und ein bisschen machohaft von Elsas rotem Mund angezogen. Und die blaue, von den Streichern filigran gesponnene Musik, die ihm gehört, gehört uns allen.

Die Musik hingegen, die sonst immer allen gehört, die schwingvollen Chöre mit ihren

geerdeten Kadenzten, wuchtigen Klangtableaux und Ohrwürmern, diese Musik bricht Neuenfels wie keiner vor ihm. Der Chor, das sind gesichtslose, identitätslose, durchnummerierte Ratten. Ausstatter Reinhard von der Thannen hat ein weißes, durchgehend hell ausgeleuchtetes, klinisch-kaltes Versuchslabor bauen lassen. Darin wachsen keine Wunder, und die deutsche Eiche vegetiert als trübes Topfpflänzchen vor sich hin. Aggression, Angst und Angepasstheit dominieren als Kollektivgefühle. Bisweilen schießt die Metapher zum Slapstick: Zwei Ratten wollen zu Wagners klingender Morgenröte ausbrechen; Laborpersonal rennt ihnen mit Spritzen hinterher. Die beiden stellen sich tot, um dann aufzuspringen und sich vergnügt in die Hände zu schlagen. Die Metapher kann auch als Comic daherkommen (was unnötigerweise durch per Videoleinwand eingeblendete «Wahrheiten» verstärkt wird). Vor allem aber entstellt sie zur Kenntlichkeit. Sie kehrt das Pervertierte der Krieger-, Heil- und Wohlbefindlichkeitsrufe heraus. Sie schafft frische, freche Hörperspektiven. Neuenfels reagiert auf die Musik, genauer: auf auskomponierte Wirkung, auf Norm und Regelbruch. Im Finale des ersten Akts übersetzt er Klang unmittelbar in Proxemik. Je mehr sich Wagners B-Dur-Dreiklangsjubel auftürmt, umso eckiger gruppiert sich der Chor; je mehr die Tremoli dröhnen, desto schneller wackeln die Ratten mit ausgestreckten Gummikralen. Die gefährlichen Priester in Verdis «Nabucco» hatte derselbe Regisseur an der Deutschen Oper Berlin in Wespenkostüme verpackt...

Witz und Zynismus, Hellsichtiges und Blödelei, Kälte und Fragilität liegen an diesem

Abend nahe beieinander. Erlösung ist keine in Sicht, und das Ganze will alles sein, bloß nicht hermeneutisch stringent. Die Gedanken sind frei. Die Metamorphosen auch. Rattenhäute fahren an Garderobenbalken gen Himmel: Doch sind die Menschen, die in knallgelben Fräcken unten bleiben, irgendwie besser? Elsa, die Schmerzensreiche, jedenfalls wankt märtyrerhaft zwischen ihnen – mit Pfeilen im Rücken. Und König Heinrich, der vielleicht irgendwann einmal versuchte zu ordnen, zu stärken, zu hoffen, ist eine umherirrende, einknickende Beckett-Figur. Stets changieren die Erzählebenen. Der Schwan erscheint auf lack-schwarzer Badewanne, sieht aber zunächst ganz normal aus, wie sein tenoraler Begleiter. Zum ersten Finale baumelt er als geflederte Gralstaube vom Schnürboden. Später werden Elsa (im weißen Federkleid samt Federfächer) und Ortrud (im schwarzen Pendant) einen Pas de deux von Frau zu Frau ausfechten: ein Schwannensee aus Rührungs- und Krokodilstränen blitzt da auf. Zum Schluss kommt's fieser, als die Ratten je waren. Gottfried, die Zukunftsperspektive, steigt als unförmiger Ekelembryo aus einem Schwanen-Ei, reißt seine Nabelschnur in Stücke und wirft sie unters wimmernde Menschenrattenvolk. Max Ernst ist nah. Natürlich auch Delvaux und das Manifest des Surrealismus: Traum und Traumata als Hyperrealität.

Man könnte auch sagen: Neuenfels bleibt ganz der Alte. Denn das konnte er schon immer: private Assoziationen und Obsessionen hochhängen und sich trotzdem vor einem Stück verneigen; Geschmacklosigkeiten als