

Schnee – Nichts – Hoffnung

Heimkehr ohne Heim

Zur Uraufführung von Beat Furrers Metaoper *Violetter Schnee* mit funktionierender Opernbühnenmaschinerie

Es schneit ... Bühnentechnisch grandios und spektakulär schneit es auf der multimillioneneuroteuren Bühne der Staatsoper Unter den Linden. Ganz große Staatsoper! Das *es schneit ...* ist beispielsweise für meine fünfundachtzigjährige Mutter zu Weihnachten Wunsch und Versprechen. Nach dem grauen November wird die Erde weiß. Sie wird hell in der Dunkelheit. Und dass *es schneit*, ist gut. Wenn *es schneit*, dann ist das Klima doch noch nicht umgekippt. Wenn es nicht schneit, beunruhigt das Ende Dezember etwas. Der Schnee soll so geregelt kommen im Winter wie die Sonne im Sommer. In Beat Furrers Oper *Violetter Schnee* nach einem Text von Vladimir Sorokin hört es nicht mehr auf zu schneien, was höchst beunruhigend wird. Am Schluss schneit es violett, woraufhin man nun ganz und gar nicht weiß, was man davon halten sollten. Katastrophe oder Hoffnung?



Das **Schneien** allein, das Vladimir Sorokin zum Drama von Silvia, Natascha, Jan, Peter und Jacques gemacht hatte, blieb zu kryptisch oder fragmentarisch für eine Oper. Es bedurfte für die Opernbühne noch einer Rahmung und einer Bearbeitung des Textes durch Händl Klaus. Jetzt erscheint in fast gänzlicher Bühnenbreite auf der Staatsopernbühne Unter den Linden Pieter Bruegels Großgemälde *Die Jäger im Schnee*, dem man wahlweise auch die Titel *Heimkehr im Schnee* oder *Heimkehr von der Jagd* oder ähnliche geben könnte. Der Titel des Ölgemäldes stammt nicht vom Maler, sondern wurde ihm nachträglich verpasst. Tanja (Martina Gedeck) betrachtet, liest oder träumt das Gemälde im Kunsthistorischen Museum in Wien. – Großer Bühnenzauber – Dann kommen Silvia (Anna Prohaska) und die Anderen in eine Wohnhalle mit loderndem Kamin.



Bleiben wir zunächst beim **Schnee** und seinem Fall, der nicht enden will. Es gibt Schnee in vielerlei Gestalt. Auf dem Ölgemälde von Pieter Bruegel ist der Schnee in vielen Schattierungen Weiß gemalt. Auf der Bühne (Étienne Pluss) ist er Video (Arian Andiel) oder sehr kunstvolles Licht (Olaf Freese). Einmal erinnert der Video-Schnee auf der Bühne auch stark an den Schnee aus den analogen Zeiten des Röhrenfernsehens, wenn die Frequenz nicht richtig eingestellt war. Dann gab es keine Signale, die auf dem Schirm ein Bild erzeugten, sondern nur ein Geflacker aus weißen Punkten, ein Rauschen, das man Schnee nannte. Das Schneerauschen gibt es nicht mehr. Schnee hieß nichts, dass es keine Signale

und kein Bild gab. Anstatt bewegte wie bewegende Bilder blieb der Bildschirm leer oder voller Schnee. Auf der Staatsopernbühne wird der Schnee zum medial vielfältigen Ereignis, bevor er violett endet.



An dieser Stelle der Besprechung muss der Berichterstatter wohl eine Art **Bewertung** einschieben, bevor auf die spannenderen Details eingegangen wird. Die Staatsoper bietet die ganz „großen“ Namen, damit das Feuilleton dann nur noch von den Namen und der „Laufbahn“, den Preisen und den anderen berühmten Namen schreibt. Dass es mit *Violetter Schnee* um die nackte Existenz und ein Nichts in der Natur gehen könnte, müsste das Staatsoperpublikum auch erst einmal aushalten können. Die Berühmtheit z. B. des Bühnenbildners Étienne Pluss generiert sich aus der Verkettung der Namen und dem „Bühnendesign für Modenschauen für die Fashion Week in Mailand und Berlin“. Für dieses Genre gibt es in der Staatsoper jetzt ein eigenes Heftchen *Biographien*. Die *Violetter Schnee Biographien* beginnen mit Beat Furrer und der Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises 2018 für „Ein Leben im Dienste der Musik“ und enden mit der „nahezu 450-jährigen Tradition“ der Staatskapelle Berlin, die damit „zu den ältesten Orchestern der Welt“ zählt.



© Monika Rittershaus

Tradition und Innovation werden in der Staatsoper Unter den Linden intelligent zum Profil ausgearbeitet. Unter Matthias Pintscher spielt die Staatskapelle wie schon beim Musikfest Berlin 2018 unter ihrem Chefdirigenten und Pierre-Boulez-Freund Daniel Barenboim[1] uraufführungsmäßig jung und exquisit. Mehr ein hochambitioniertes Labor für neue Musik als ein satter Klangkörper, den man, wie vielleicht viele erwarten und meinen, ohnehin schon kennt. Mit Matthias Pintscher studierte ein Experte der zeitgenössischen Musik von Weltrang die Uraufführung von Beat Furrers Oper ein, die das Musikgenre Oper selbst befragt, um sie als Metaoper aufzuführen. Matthias Pintscher ist nicht nur selbst Komponist, vielmehr ist er musikalischer Leiter des Ensemble intercontemporain, das in Paris ansässig ist.[2] Anders gesagt, und darum geht letztlich mit dem Biographien-Heft, man bekommt das Beste vom Besten versprochen, wozu nach der aufwendigen Renovierung und vielen Millionen Euro insbesondere die Bühnenmaschinerie zählt.



© Monika Rittershaus

Lichttechnik und **Bühnenmaschinerie** kommen in der Inszenierung von Claus Guth mit Étienne Pluss als Bühnenbildner in einem Ausmaß und einer Perfektion zum Einsatz, dass dahinter die fast kammerpielartige Metaoper von Beat Furrer verschwindet. Die Blüte des Genres waren die Großopern des Pariser Bürgertums im 19. Jahrhundert zirkusartigen Auftritten von Pferden und Elefanten z.B. in Verdis *Aida*. Richard Wagner entwickelte sie zum Großmythos inklusive Weltenbrand am Schluss der *Götterdämmerung* nach fast vier Operntagen Ring-Mythologie mit einem finalen Hoffnungsschimmer in der Musik nach mehr oder weniger 14 Stunden. Das Genre bildete sich im 19. Jahrhundert immer auch nach den Bedingungen seiner technischen und finanziellen Kapazitäten heraus, um Sinn zu generieren. 1869 kritisierte Wagner in seinem antisemitischen Pamphlet *Das Judentum in der Musik* die Kunstproduktion in einer „Gesellschaft“, die „nur noch geldbedürftig()“ sei.[3] Obwohl mit Silvia, Natascha (Elsa Dreisig), Jan (Gyula Orendt), Peter (Georg Nigl) und Jacques (Otto Katzameier) eher als Kammeroper angelegt, bevölkern 6 Tänzer*innen und Dutzende von Komparsen – Kinder, Frauen, Männer – die Bühne. Der vielstimmige Chor (Vocalconsort Berlin) bleibt unsichtbar.



© Monika Rittershaus

Violetter Schnee ist auf den ersten Blick eine voluminöse **Opernproduktion**, wie sie der zeitgenössischen Musik nur selten zuteil wird. Als Auftragswerk der Staatsoper Unter den Linden dient sie insbesondere dem Profil und der Profilierung des Hauses. Und mit Beat Furrer hatte das Haus einen Komponisten gewonnen, der tatsächlich Andrea Lorenzo Scartazzinis *Edward II.*, 2017 in der Deutschen Oper uraufgeführt, musikalisch deutlich hinter sich lässt.[4] Die Film- und Fernsehschauspielerin Martina Gedeck[5] als Tanja für eine Oper zu engagieren, erschien zunächst wie ein guter PR-Coup. Doch darauf wird noch einzugehen sein. Anna Prohaska, die zum Ensemble der Staatsoper gehört, kann man mittlerweile einen internationalen, wenn nicht jungen Opernweltstar nennen. Ihre Höhe reicht in den Obertonbereich, wenn sie in einem Duett ohne Worte mit Elsa Dreisig jenseits der Tonleiter singt. Doch auch darauf wird zurückzukommen sein.



© Monika Rittershaus

Violetter Schnee erweist sich als eine **Opernkonstruktion** und eher Collage aus Motiven als eine Erzählung vom Endzeitschnee, in der die Sonne herbeigesehnt wird. Jede Oper ist eine Konstruktion aus Text, Musik und Bühnenaktion, die eine gewisse Dramatik oder einen Drive entwickeln sollte. Aber wie lässt sich heute in der Opernliteratur erzählen. Der Text des russischen Theater- und Romanautors sowie Librettisten Vladimir Sorokin genügt Beat Furrer für seine Oper nicht. Das Publikum – vielleicht – wünscht sich eine Erzählung. Beat Furrer hat Sorokins von Händl Klaus transformierten Text im Prolog mehrfach gerahmt. Seiner episodisch angelegten Oper stellt er Verse aus *De rerum natura* von Lukrez als Chorstück in Latein voran, die er selbst übersetzt hat. Es geht dabei um ein Konzept der Natur und Welt.

(... dass nicht wie Flammen) die Mauern des Weltalls
plötzlich entflieh'n ins unermessliche Leere,
nicht nach oben entstürzen die donnernden Himmel
und die Erde dem Fuß sich reißend entziehe
im Sturz der Himmel
in hoher Tiefe verschwinden,
und nichts,
kein Rest mehr bleibt –

verlassener Raum.[6]



© Monika Rittershaus

Die poetische Form des Lehrgedichtes wird vom **Komponistenübersetzer** schon im Satzspiegel deutlich gemacht. Der Auszug aus dem 6. Buch über die „Naturerscheinungen“ formuliert ein restloses Verschwinden und Nichts. Das Nichts wird gleichsam gesteigert. Es gibt keine „Mauern“ und Grenzen. Mit dem „verlassene(n) Raum“ wird ebenso poetisch wie konzeptuell ein Nichtraum formuliert. Die poetologisch-naturwissenschaftliche Formulierung des Nichts wird entsprechend vom Komponisten zum Thema seiner Oper gemacht und durch die Verse ohne klare Syntax verrätselt. Musik schraubt sich leise aus einer Stille heraus. Klangereignisse bleiben trotz hysterischer Auftritte eher bei mittlerer Lautstärke. Die Musik will nichts ausdrücken, sie entfaltet sich bekommt einen gewissen Drive und bricht dann am Schluss eher ab, als dass sie einen Bedeutung heischenden Schlussakkord setzt.



© Monika Rittershaus

Der poetologische **Prolog** mit der auf den Chor folgenden Bildbeschreibung der Tanja rahmt die Episoden der Handlung vom nicht enden wollenden Schneefall. Doch auch die Bildbeschreibung entfaltet der Librettist Händl Klaus in einer ausgemergelten Syntax ohne strukturierte Sätze. Sinn und Sinnlichkeit werden angeschlagen, aber nicht grammatisch in einer Satzstruktur abgeschlossen. Bei Tanja weiß man nicht, ob sie träumt und sich wie ein Schmetterling (Lacan) selbst im Ölgemälde sieht oder Worte sucht, um eine Sprache für das Bild zu finden. Tanja sieht und beschreibt das Bild, ohne es souverän zu betrachten, wie es in kunstwissenschaftlichen Bildbeschreibungen entwickelt worden ist.

Bäume : naß : aus nasser kohle : groß : aus kohle : schwarz : verbrannt :
naß : vom schnee : die großen bäume : naß : vom schnee : verbrannt :
drei : zehn : oder vierzehn : hunde : ihre jäger : sind zurück : klamm :
erschöpft : die letzten schritte : vor der heimkehr : sch : wer : fällig : [7]



© Monika Rittershaus

Der Librettist hat die **Bildbeschreibung** rhythmisiert. Die Sprache, obwohl von einer Schauspielerin, Martina Gedeck, gesprochen, wird Musik oder wenigstens musikalisch rhythmisiert. Das erfordert auch eine Sprechkunst, wie man sie im Theater nicht mehr pflegt. Martina Gedeck spricht die Bildbeschreibung mit kunstvoll modulierter Betonung. Jede Formulierung ein Ereignis. Die Bildbeschreibung funktioniert wie, um es mit Heinrich von Kleists Formulierung in *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* zu sagen, „als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“. Dies gilt nicht zuletzt, weil Kleist schrieb: „Das Bild liegt, [...,] wie die Apokalypse da, [...]"[8] Die Szenerie ist anders als bei Caspar David Friedrich außerordentlich reich bevölkert, um trotzdem apokalyptische Züge anzunehmen:

oben sengen sie : ein schwein : wind fährt : in das bündel : str : oh :
daran : wärm sich : auch das kind : seine borsten : schmelzen ein :[9]



© Monika Rittershaus

Doch es geht nicht um ein biblisches Wissen von der Entschleierung (ἀποκάλυψις). Man weiß weder durch die Bildbeschreibung noch durch Lukrez und die Episoden, ob die **Apokalypse** bereits stattgefunden hat, erst eintreten oder mit dem violetten Schnee abgewendet werden wird. Wenn es eine Erzählung im narrativen Genre Oper gibt, dann wird diese zumindest in der Sprech- und Erzählweise aufgespart. Diese Art der Aufspaltung findet auch in der Musik von Beat Furrer statt. Sie ist entweder atemberaubend spannend durch Suspense oder bleibt wie für einige Uraufführungskritiker*innen viel zu breit und aussagelos. Suspense wird auch in den nicht näher lokalisierten Episoden erzeugt.

SILVIA --- den Tisch --- verbrannt --- hast du ---

NATASCHA hast du --- verbrannt ---

SILVIA den Tisch ---

NATASCHA er gibt uns --- warm --- der Tisch ---[10]



© Monika Rittershaus

Geradezu graphisch wird **Suspense** durch die Auslassungsstriche im Libretto angezeigt. Ist die Kälte durch den permanenten Schneefall so stark, dass sich physisch kaum ein Satz bilden lässt? Oder steigt schon die Angst herauf, auszusprechen, was geschehen ist. Wer ist „du“ in dem Wortwechsel zwischen Silvia und Natascha? Hat nun Silvia oder Natascha den Tisch verbrannt? Später gibt nicht er uns „warm“, sondern Jan wird in der Szene 2 singen „du wärmst mich ---“^[11] Doch das „du“ und wer damit gemeint sein könnte, bleibt in der Schwebe. Es geht mit dem Suspense nicht einfach darum, ihn in einem Bild oder Ereignis aufzulösen. Denn das Bild, nennen wir es, *Jäger im Schnee* war im Prolog von einer utopischen Landschaft im Museum ins Dystopische der Brände gekippt. Später wird der Raum, in dem Silva und ihre Begleiter aufeinandertreffen, hinuntergefahren, um den Schauplatz in ein verwaorlostes Museum mit Gemälden am Boden zu verwandeln.



Dann fährt die ganze Bühnenmaschinerie wieder das, sagen wir, Stiegenhaus hinauf, während Silvia und Natascha in „Szene 22“ ein **Duett** von berückender musikalischer Schönheit zu singen beginnen. Wie bereits mit dem Lukrez-Zitat im Prolog angeschlagen, spielt auch in diesem Duett die Vertauschung von oben und unten eine Rolle. Das mehrfache hinauf- und herunterfahren der Bühnenkonstruktion macht in Korrespondenz mit dem Lukrez-Text Sinn. Dabei entfaltet sich das Duett nicht etwa als eine Konversation, sondern als eine sinnliche Überschneidung des lateinischen Textes gesungen von Silvia mit dessen Transformation ins Deutsche. Der Übersetzungsprozess wird quasi im Duett vorgeführt.

NATASCHA von den Bränden ---
gegen die Kälte ---

SILVIA moenia mundi, ne volucris ritu flammaram moenia mundi ...

NATASCHA im Traum --- brannte und brannte ---
ich wollte die Wärme --- ich träumte ---

die Wärme --- in unserem Haus ---

gab es gar keinen Raum ---

aber es hatte --- ein weiteres Stockwerk ---

da oben war es --- so sauber und warm --- ...[12]



Die **Handlung** – „Die Welt im Ausnahmezustand. Fünf Menschen sind eingeschlossen in einem unaufhörlichen Schneewehen...“[13] –, so lässt sich sagen, findet in der Sprache statt. Darüber täuscht die bilder- und aktionsreiche Inszenierung von Claus Guth nach den Regeln des Genres Oper auch hinweg. Wenn die Pulsadern aufgeschnitten werden, der Griff zur Falsche oder die Euphorie ausbricht, dann ist es der Natur und dem Nichts des Lukrez-Textes geschuldet. Die Sprache wird im Libretto in einer Weise thematisiert, die musikalisch und textlich diese und das Sprechen selber in Szene setzt. Entfernt, nur ein Wink, erinnert das Duett von Silvia und Natascha an die Liebesnacht von Wagners *Tristan und Isolde*. Doch dort stiftet das gemeinsame Singen einen Liebesdiskurs über das Subjekt, das sich vereinernd aufgeben will. Diese Aussicht haben Silvia und Natascha schon deshalb nicht, weil es „gar keinen Raum“ gibt und sie einen, wenn man will, naturphilosophischen Text singen. Die Handlungslosigkeit, für die bekanntlich Wagners *Tristan* oft kritisiert wurde und wird, bekommt in *Violetter Schnee* als Metaoper eine weitere Drehung. Stattdessen tritt dreimal ein „Ensemble der Vereinsamung“ auf:

SILVIA wo ---

bist du ---

jetzt ---

NATASCHA ein Paar --- das Paar ---

das Paar --- ein Paar ---

SILVIA ich ---

ich ---

PETER keine Wände --- hat das Haus ---

und das Haus --- hat keine Wände

JACQUES Zeit --- zu schlafen ---[14]



Die wiederholt angesprochene und gewünschte **Heimkehr** findet schon wegen des Hauses, das „keine Wände (hat)“ nicht statt. Das ist vielleicht eine Härte der Natur, wie sie von und mit Lukrez angesprochen worden ist. Tanja sieht zwar auch noch die Frauen im Gemälde heimkehren, doch das kann schon mehr dem „Ensemble Euphoria“ geschuldet sein. In der götterlosen Welt des *De rerum natura* gibt es kein Heim und kein Obdach. Das Unheimliche des unaufhörlichen Schneefalls hat den heimischen Tisch zu Brennholz gemacht. Statt Heimkehr und Heimat verkehrt sich die Existenz ins Unheimliche, was sich bereits auf den zweiten Blick aufs Großgemälde gezeigt hatte. Deshalb wirken die Menschen auf der Bühne nicht nur unbehaust, sondern oft wie Obdachlose auf Berliner Straßen - vielleicht ein wenig zu schick. Gibt es Hoffnung? Das Ereignis des Erscheinens eines „Licht(s)“ oder einer „Sonne“ bleibt am Ende völlig offen. „Licht“, „Mond“, „Sonne“, „Mars“ werden als Benennungen für die ereignishaft erscheinende Erscheinung durchgespielt, wiederholt und ersetzt.

PETER ich grüße --- die Sonne ---

NATASCHA wir --- grüßen die Sonne ---[15]



Gerade das Ende bleibt ebenso rätselhaft, wie dass es den **Menschen** in seiner Sprache und dem Sprechen unter Peitschenlampen zu Wort kommen lässt. Das ebenso schwer wie ambig benennbare Ereignis wird zum „Phänomen“, an dem Sprache auch scheitert. Vielleicht wird es nun wirklich wärmer. Aber unheimlich sind auch das Phänomen und der violette Schnee. Eine *homelessness* wie in den Schriften von Homi K. Bhaba winkt herüber. Doch es artikuliert sich vielleicht Hoffnung dadurch, dass es „ich“ sagen lässt, aus dem ein Wir entspringt: „ich verstehe --- ich verstehe --- hört ihr es --- ich höre --- hört --- ich fühle --- ENDE“.

Torsten Flüh

Staatsoper Unter den Linden

Violetter Schnee

Musik Beat Furrer

Nächste Vorstellung (möglicherweise die letzte)

31. Januar 2019 19:30 Uhr©

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Beat Furrer](#) . [Staatsoper Unter den Linden](#) . [Schnee](#) . [Violetter Schnee](#) . [Nichts](#) . [Hoffnung](#) . [Uraufführung](#) . [Martina Gedeck](#) . [Anna Prohaska](#) . [Matthias Pinscher](#) . [Vladimir Sorokin](#) . [Händl Klaus](#) . [Pieter Bruegel](#) . [Die Jäger im Schnee](#) . [Kunsthistorisches Museum Wien](#) . [Bühnenmaschinerie](#) . [Bild](#) . [Musik](#) . [Étienne Pluss](#) . [Arian Andiel](#) . [Ereignis](#) . [Bildschirm](#) . [Röhrenfernseher](#) . [Bewertung](#) . [Bühnenbild](#) . [Staatskapelle Berlin](#) . [Elsa Dreisig](#) . [Gyula Orendt](#) . [Georg Nigl](#) . [Otto Katzameier](#) . [Vocalconsort Berlin](#) . [Suspense](#) . [Mensch](#) . [Benennung](#) . [Bildbeschreibung](#) . [Apokalypse](#) . [Opernkonstruktion](#) . [Metaoper](#) . [Ensemble intercontemporain](#) . [Syntax](#) . [Sinn](#) . [Rauschen](#) . [Handlung](#) . [Heim](#) . [Heimkehr](#) . [homeless](#) . [obdachlos](#) . [Home](#) . [unheimlich](#) . [Heimat](#) . [Homeland](#)

[1] Vgl. zur Aufführung von Piere Boulez' *Rituel in memoriam Bruno Maderna* durch die Staatskapelle Berlin unter Daniel Barenboim: Torsten Flüh: Verspätete Ankunft der Moderne. Zum Eröffnungskonzert des Musikfestes Berlin, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra und *Horos Meteoros* von Jakob Ullmann. In: NIGHT OUT @ BERLIN [4. September 2018 19:34](#).

[2] 2016 spielte Matthias Pintscher beim Musikfest Berlin mit dem Ensemble intercontemporain im Haus der Berliner Festspiele: Torsten Flüh: „Es gibt Besseres zu tun, als Meisterwerke noch einmal zu spielen.“ Zum Konzert *Soleil noir* des Ensemble intercontemporain mit Matthias Pintscher beim Musikfest Berlin. In: NIGHT OUT @ BERLIN [15. September 2016 16:18](#).

[3] Richard Wagner: Das Judentum in der Musik. Leipzig: Weber, 1869. ([wikisource](#))

[4] Vgl. Torsten Flüh: Die Rückkehr der Oper nach der Anti-Oper. *Edward II.* als schwule Oper an der Deutschen Oper Berlin. In: NIGHT OUT @ BERLIN [6. März 2017 21:38](#).

[5] Siehe Torsten Flüh: Das Freiheitsexperiment. *Night Train to Lisbon* im Wettbewerb der Berlinale 2013. In: NIGHT OUT @ BERLIN [25. Februar 2013 21:37](#). Oder: Torsten Flüh: Frauen und das Versprechen der Freiheit. *La Religieuse* und *Gloria* im Wettbewerb der Berlinale 2013. In: NIGHT OUT @ BERLIN [13. Februar 2013 17:20](#).

[6] Beat Furrer zitiert nach: Staatsoper Unter den Linden: Violetter Schnee. Musik von Beat Furrer, Text von Händl Klaus basierend auf einer Vorlage von Vladimir Sorokin in der Übersetzung von Dorothea Trottenberg. Berlin, Staatsoper, 2019, S. 74.

[7] Ebenda.

[8] Heinrich von Kleist: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: ders.: Berliner Abendblätter 12tes Blatt. Den 13. Oktober 1810. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Band II/7 1. Brandenburger Ausgabe. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1997, S. 61.

[9] Staatsoper Unter den Linden: Violetter ... [wie Anm. 5] S. 76.

[10] Ebenda.

[11] Ebenda S. 78.

[12] Ebenda S. 90.

[13] Ebenda S. 4.

[14] Ebenda S. 93.

[15] Ebenda S. 102.