

Hans Thomalla

Bedeutungsspuren

Widersprüche im zeitgenössischen Musiktheater

Dramaturgie als Spurensuche

Musiktheaterdramaturgie ist Spurensuche. Sie verfolgt Bedeutungsspuren. Wovon spricht die Partitur, welche Zeichen lassen sich finden im musikalischen und sprachlichen Text und vor allem in deren Verbindung? Wohin lässt sich der Zeichencharakter zurückverfolgen, zu welchem musikalischen Vokabular und welcher Syntax? Werden sie verändert oder verletzt? Was sind die Quellen der Texte, worauf verweisen sie, was transformieren sie?

Ausgangsposition dieser Auffassung von Dramaturgie ist die Erkenntnis, dass die Bedeutung, oder besser: die vielfachen sich kreuzenden, widersprechenden, in verschiedene Richtungen weisenden und aus verschiedenen Schichten von musikalischer und literarischer Sprache auftauchenden Bedeutungslinien nicht offenliegen. Sie sind verwischt, überschrieben, undeutlich – jahrzehntelange oder jahrhundertelange Opernpraxis haben die Texte (hier immer gemeint im Sinne des ganzen Werkes: Notentext und Libretto) verändert, manipuliert, im Blick auf pragmatische oder ideologische Ziele ihre Gestalt verändert. Jeder, der dramaturgisch am Musiktheater gearbeitet hat, kennt dies. Am Anfang der Vorbereitung einer Produktion steht die philologische Arbeit, der Versuch, hinter den zahlreichen Veränderungen eines Werkes (sei es das eine oder andere ausgetauschte Wort, Verzierungen oder Instrumentationsretuschen im Detail, sei es die Streichung oder Neukomposition ganzer Akte, oder die komplette Übersetzung in eine andere Sprache – im Falle von Verdis *DON CARLOS* oder Cherubinis *MEDEA* etwa – mit all ihren musikalischen Folgen) die originale Werkintention zu rekonstruieren. Fast immer ist diese philologische Arbeit jedoch geprägt von der Erkenntnis, dass es im Musiktheater den einen Originaltext eines Werkes nicht gibt, sondern zahlreiche Möglichkeiten.

Die Spurensuche geht jedoch weiter, führt über eine rein editionskritische Arbeit hinaus zur Suche nach Bedeutung im musikalischen und literarischen Text selbst: Was bedeuten die extremen Sprünge in Fiordiligi's »Come Scoglio«? Worauf verweist die zwölftönige Organisation in der Doktorszene des WOZZECK? Wovon sprechen die plötzlichen musikhistorischen Zitate im Teil »Aus allen Fenstern« in Helmut Lachenmanns DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN, wovon die Konsonanzorgie im »Ofen«, das vielfältig gefärbte Rauschen zu Beginn des Stückes? Und wenn diese Fragen sicher noch relativ leicht zu beantworten sind, und die Bedeutungslinien der genannten musikalischen Zeichen sich gut verfolgen lassen, desto schwieriger wird die Bestimmung von Bedeutung beim Fokussieren auf immer kleinere Sinneinheiten im musikalischen Text, oder immer allgemeinere Formtypen: Was bedeutet die Trennung von Rezitativ und Arie? Haben die schnellen Repetitionen der Mittelstimme zu Beginn der Ouvertüre von Mozarts ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL Bedeutung, die über die rein musikalische Artikulation von Bewegung hinausgeht? Gibt es rein Musikalisches im Musiktheater?

Bedeutungsspuren in der Opernpartitur zu verfolgen, heißt aber auch zugleich, über deren Übersetzung in die jeweilige Inszenierung nachzudenken, über ihre Fortschreibung in szenische und musikalische Interpretation. Dehne und akzentuiere ich den doppelten Trugschluss im berühmten Leitmotiv in der Ouvertüre zu COSÌ FAN TUTTE und verweise somit auf seinen Mottocharakter für das Werk, das ja den Trugschluss zum Programm hat? Oder fokussiere ich die immanente musikalische Struktur der Ouvertüre selbst? Wie reagiere ich szenisch auf die Artikulation der einzigartigen Bandbreite von Kollektiv, wie sie in Luigi Nonos AL GRAN SOLE von emphatischen Arbeiterchören bis zum vierstimmigen, fein aufgefächerten Satz der Deola-Figur reicht, welche Bedeutung setze ich in Chor- und Solistenbewegung, Kostümierung und Maske? Die Arbeit der Dramaturgie ist zunächst der Versuch, in Fragen an das Regieteam und den Dirigenten, in Skizzen, Text- und Zitatsammlungen und nicht zuletzt im Entwurf von Metaphern, Bildern und Analogien die Spurensuche zu artikulieren; sie denkt aber auch die Bedeutungslinien eines Werkes weiter und aktualisiert sie für die jeweilige Produktion.

Komponieren – so wie ich es für meine eigene Arbeit bestimme –

hat viele Gemeinsamkeiten mit der Spurensuche des Dramaturgen. Komponieren heißt immer auch, Bedeutungsspuren im musikalischen Material zu verfolgen, die Bedeutungsschichten der Klänge und der musikalischen Figuren zu durchstechen und den vielfachen Verästelungen von Bedeutungslinien zu folgen. Ohne Frage folgt daraus ein Weiterdenken dieser Bedeutungen, ihre Transformation, und der Versuch, sie mit Gegenklängen und -figuren zu konfrontieren, bis hin zur Auslöschung der Ausgangsbedeutungen. Der analytische Aspekt kompositorischer Arbeit, die Untersuchung aller kompositorischen Bereiche (vom Klangmaterial zu Kategorien der Besetzung und der Form), erscheint mir jedoch als zentrale Aufgabe in einer musikalischen Gegenwart, die einerseits geprägt ist von der unkritischen Reproduktion musikalischer Bedeutungsklišees, andererseits von einem kompositorischen Konstruktivismus, der technokratisch taub ist für die Bedeutungsebenen seines Materials und seiner Syntax.

Sprachähnlichkeit und Emanzipation des Klanges

Das Musiktheater der letzten Jahrzehnte ist in der Oberfläche seiner Erscheinungen so vielfältig wie Oper wohl nie in ihrer 400-jährigen Geschichte gewesen ist. Das Spektrum reicht von den traditionellen Literaturopern Aribert Reimanns, Hans Werner Henzes, des frühen Matthias Pintscher oder Peter Eötvös' – und auch die meisten Mainstream-Opernproduktionen im angelsächsischen Raum können wohl dazu gezählt werden – über die experimentellen Musiktheaterstücke Mark Andres', Helmut Lachenmanns oder Chaya Czernowins, komponiert für traditionelle Opernhäuser, bis hin zu den zahlreichen Arbeiten, die frei von institutioneller Struktur andere Medien, Arbeits- und Präsentationsformen suchen (ich denke dabei an die zahlreichen Multimedia-Musiktheater, die in den letzten Jahren geschrieben wurden, von Steve Reichs *THE CAVE* bis hin zu den Arbeiten von Heiner Goebbels). So vielfältig diese Landschaft erscheint, so stark ist sie geprägt von einem grundsätzlichen Widerspruch, der fast alle Musiktheaterkompositionen der Gegenwart prägt und dessen Artikulation zentral ist, um die Arbeit im gegenwärtigen Musiktheater aus einer zunehmenden Bedeutungslosigkeit zu führen. Es ist der Widerspruch zwischen einer

Tendenz zur Emanzipation von Klang, die die zeitgenössische Musik verinnerlicht hat, und ihrer Funktionalisierung zur Erzählung, Bebilderung und Artikulation in der Oper. Kein Musiktheaterentwurf der letzten 50 Jahre entgeht diesem Widerspruch, und die Krise des gegenwärtigen Opernschaffens liegt in der Tendenz, einer konsequenten Auseinandersetzung mit dieser Antinomie aus akustischer Befreiung des Klanges und seiner Einbindung in eine wie auch immer geartete musiktheatrale Narration auszuweichen.¹

Abendländische Kunstmusik ist seit ihren Anfängen untrennbar verknüpft mit Sprache. Diese Verbindung ist keineswegs statisch, sondern sie ist ständig in Bewegung, die Berührungspunkte verändern sich und der Grad der Unabhängigkeit beider Zeichensysteme variiert. Von der sprachnahen Rezitation in der frühen Gregorianik über die komplexen innermusikalischen Strukturen der *Ars Subtilior*, vom *Espressivo* der *Seconda Praticca* über die satzähnliche Syntax der Wiener Klassik hin zur musikalischen Prosa beim frühen Schönberg und der Sprachferne des späten Webern – die Geschichte der europäischen Musik ist auch die ihres Bezuges zur Sprache.

Adorno schreibt in »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren«:

»Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre. Sprachähnlich ist sie als zeitliche Folge artikulierter Laute, die mehr sind als bloß Laut. Sie sagen etwas, oft ein Menschliches. [...] Aber das Gesagte lässt sich von der Musik nicht ablösen. Sie bildet kein System aus Zeichen. [...] Man pflegt das Unterscheidende darin zu suchen, dass Musik den Begriff nicht kenne. Aber manches in ihr kommt den ›primitiven Begriffen‹ recht nahe, von denen die Erkenntnistheorie handelt. Sie benutzt wiederkehrende Sigel. Geprägt wurden sie von der Tonalität. Wenn nicht Begriffe, so zeitigte diese doch Vokabeln: vorab die stets wieder mit identischer Funktion einzusetzenden Akkorde, auch eingeschliffenen Verbindungen wie die der Kadenzstufen, vielfach selbst melodische Floskeln, welche die Harmonie umschreiben.«²

Die im europäischen musikalischen Diskurs dominierende Musik nach 1945 ist geprägt von einer tendenziellen Auslöschung traditioneller Beziehungen zwischen Musik und Sprache. Zum einen stand die enge Verbindung der musikalischen Figuren zum Idiom der Tonalität und zum anderen ihr rhetorischer Duktus und sein Verweis auf Außer-musikalisches, den durch Sprache vermittelten Inhalt, dem Anspruch einer allumfassenden Selbstreferenzialität in der seriellen Musik entgegen. Alle Bedeutung dieser Musik liegt im Klanglichen und der für die jeweilige Komposition bestimmten Gesetzmäßigkeit: die Utopie einer vollkommenen Befreiung der Akustik von Rhetorik und Bildhaftigkeit, von dem Verweis auf etwas außerhalb der klanglichen Bestimmung Liegendem.³ Helmut Lachenmann schreibt rückblickend auf diese Emanzipationsbewegung:

»Unbestritten ist wohl, dass in den frühen fünfziger Jahren, in der Zeit des Wiederaufbaus in Europa nach dem Zusammenbruch, es der strukturalistische Ansatz war, welcher dem Komponieren neue Wege wies, und neue Perspektiven eröffnete. Erst mit Hilfe dieses Ansatzes schüttelte Musik ab, was sich an schal und unglaubwürdig gewordener, anachronistischer, dissonant im Trüben fischender rhetorischer Emphase des tonalen Idioms zwischen den Hörer und die klingende Materie geschoben hatte. Musik gab ihren Sprachcharakter auf und erkannte sich als sprachlose – und so nicht minder beredte, auf un-bequeme Weise indirekt doch wieder ausdrucksgeladene – Struktur, wobei sie, auf einer inzwischen von uns erkannten Fiktion der Tabula rasa aufbauend, den gängigen Musikbegriff radikal aussperrte, musikalisches Material neu durchdachte und, ausgehend von den physikalischen Grundbedingungen von Klang und Zeit und darauf basierenden Regeln und Beziehungen, den musikalischen Materialbegriff neu formulierte und ihn als immer wieder neu zu formulierenden bewusst machte.«⁴

Der Verweis auf ein Außermusikalisches ist jedoch das Wesen der Oper – sie artikuliert etwas anderes als ihre eigene Klanglichkeit, so verschieden dieses Andere in all den musiktheatralen Erscheinungsformen sein mag und so mannigfaltig die Art und Weise dieser Artikulation erscheint. Die Tendenz zur Auslöschung von Bildhaftigkeit

und Sprachähnlichkeit in der seriellen Musik trifft das Musiktheater im Kern. Die Verbindungen zur Sprachlichkeit in der Oper waren nicht nur vage, sie waren seit jeher nebulös, vielschichtig, labyrinthisch, oder, um Klaus Zehelein zu zitieren, »schmutzig«. Oper als Genre des Bedeutungsschmutzes, der Zeichenverwirrung per se, lässt sich nicht in die Clean-Slate-Bewegung der seriellen Musik integrieren. Zugleich – und hier intensiviert sich der Widerspruch der Gattung – thematisiert Oper, wie vielleicht keine andere Kunstform, die Geschichte des sich befreienden Subjekts. Oper ist aufgrund der Möglichkeit zum (fast) unmittelbaren Ausdruck – durch die Behauptung von Individualität in der Körperlichkeit des Gesangs, durch die Präsenz von Einmaligkeit, die diese sich artikulierende Körperlichkeit aufscheinen lässt – fähig zur Verheißung einer Überwindung von Sprache, zu (fast) ungebrochener Expression. Somit ist sie wie vielleicht keine andere Kunstform in der Lage, dem Individuum eine Stimme zu geben und die Utopie einer Befreiung nicht nur von gesellschaftlicher Norm (wie die Sujets der Oper sie seit Jahrhunderten thematisieren), sondern vor allem auch von der Zwangsjacke sprachlicher Repräsentation selbst zu artikulieren. In großen Momenten des Musiktheaters ›ist‹ der Protagonist Klang, verweist der befreite Ausdruck auf sich selbst, auf den Moment der jähren Gegenwart:

»To say that operas are more difficult to write does not mean that they are impossible. That would only follow if we should cease to believe in free will and personality altogether. Every high C accurately struck demolishes the theory that we are the irresponsible puppets of fate or chance.«⁵

Der Widerspruch zwischen einer Tendenz zur Befreiung des Klanges einerseits und dem sprachähnlichen oder bildhaften Aspekt des Genres andererseits scheint unauflösbar. Daher sind die Antworten der Musiktheaterkompositionen der letzten Jahrzehnte auch geprägt von Ausweichbewegungen, die diesen Widerspruch ignorieren. Zwei Fluchtlinien lassen sich generalisieren: die zur Literaturoper und die der Kokonisierung.

Die Literaturoper definiert schon in der Hierarchie der Texte – literarische Vorlage vor Libretto vor Vertonung – eine Funktionalisierung

des Klanges und der musikalischen Figur zum bloßen Vehikel der Erzählung einer außermusikalischen Geschichte. Grosse Sprünge der vokalen Linie in Dissonanzen als Ausdruck von Außersichsein, weiche Streicherkonsonanten als Präsentation des Idylls, bruitistisches Schlagzeuggedonner als Einbruch des Antizivilisatorischen, schnelle Repetitionen und Läufe als Ausdruck von Nervosität – das ›Wörterbuch‹ der funktionalisierten musikalischen Stereotypen in der Literaturoper lässt sich lange fortsetzen. Die zugrunde liegende Haltung ist regressiv: Unter dem Anspruch der Verständlichkeit der musikalischen Sprache wird ein wesentlicher Teil dessen, von dem ›gesprochen‹ werden könnte – die Individualität des Klangmaterials und die darin angelegte Befreiungstendenz – verschwiegen. Das Publikum, das dieses für den Opernapparat scheinbar so sichere Musiktheater mit einer gewissen Distanz zwar brav über sich ergehen lässt, aber skeptisch reagiert, ist wohl klüger als der Theaterentwurf, der da präsentiert wird: Es nimmt diese Arbeiten als so bildungsbürgerlich museal wahr, wie sie sind. Die Möglichkeit einer anderen Expressivität von Klang, einer anderen Verbindung von Stimme und dessen, wovon gesungen wird, weicht der rein musikalischen Illustration einer Story – Film und Fernsehen können dies besser, und jeder Zuschauer weiß, dass er im Dolby-Surround-Sound einer Produktion wie TITANIC oder BATMAN dieselbe musikalische Erzählhaltung nur mit expansiveren Mitteln erfahren kann.

Die zweite Ausweichbewegung lässt sich als Kokonisierung bezeichnen. Sie ist gekennzeichnet durch ein Abkapselungsverhalten der Komposition gegenüber aller Zeichenhaftigkeit, die nicht allein musikalisch bestimmt ist, sondern auf außermusikalische, sprachliche, bildhafte oder szenische Bedeutung verweist. Die Musiksprache (oder besser: die musikalische Struktur), die ausschließlich im Blick auf akustische Regeln und Beziehungen organisiert ist, und deren Bedeutungsträger einzig auf ihre eigenen klanglichen Charakteristika zu verweisen scheinen, werden in ihrer Positionierung als Musiktheater gerechtfertigt durch einen wie auch immer gearteten semantischen Überbau: indem sie im Titel oder in einer programmatischen Notiz in Beziehung zu einer außermusikalischen Narration gebracht werden, ohne sich in irgendeiner Weise im klingenden musikalischen Material dieser Narration zu öffnen. Die unter dem Titel »Tai Chi im Zwielficht« in der

Deutschen Bühne von dem Regisseur Michael von zur Mühlen vorgebrachte Kritik⁶ ist aus dem Gefühl der Ohnmacht eines Theaterkünstlers formuliert, der sich im zeitgenössischen Musiktheater zunehmend mit Werken konfrontiert sieht, die auf außermusikalische Bedeutung nur noch wie mit einem Feigenblatt im Titel rekurren, dann aber in der Partitur selbst dem »Schmutz« der Bedeutungsverwirrungen und der Gefahr einer Funktionalisierung musikalischer Struktur ausweichen.⁷ Zu dieser Kokonisierungstendenz ist auch all jenes Musiktheater zu zählen, das sich assoziativ mit außermusikalischen Bildern verbindet, ohne jedoch deren Zeichencharakter (von Oberflächentautologien abgesehen) in die musikalische Struktur eindringen zu lassen, um so ja nicht deren akustische Hermetik zu gefährden. Den tief sitzenden Widerspruch aus akustischer Emanzipation und der Bestimmung von Klang als Bedeutungsträger löst dies nicht, im Gegenteil: MTV bebildert da oft besser und assoziiert interessanter.

Narrationen im neuen Musiktheater – Individuelle Entwürfe

Lösungsansätze für diesen Widerspruch finden sich nicht in Unterwerfung (Literaturoper) oder Ignoranz (Kokonisierung), sondern in den Sonderwegen, den individuellen Entwürfen, die ganz bewusst auch in der musiktheatralen Struktur selbst den Widerspruch aus klanglicher Emanzipation und Bedeutungsdrang reflektieren. Eine allgemeinverbindliche Lösung dieses Widerspruchs kann es nicht geben – wir brauchen keine Opernreform, welche auf die beschriebenen Ausweichbewegungen mit klar definierten Form- und Ausdrucksregeln reagiert, sondern eine immanente Opernkritik: Kompositionen, die auf ihre individuelle Art und Weise und mit ihrem spezifischen klanglichen und szenischen Material über Mittel der Erzählung im Musiktheater nachdenken.

Die Arbeiten Salvatore Sciarrinos beschreiben solche individuellen Lösungsansätze. Seine Musik meidet sicher nicht die rhetorische Geste, das musikalische Zeichen, das deutlich auf ein außermusikalisches Anderes verweist. Doch fast nie bedient sich die musikalische Sprache seiner zahlreichen, äußerst verschiedengestaltigen Opernpartituren

aus einem vorgefertigten Bedeutungskatalog. Im Gegenteil, seine musikalischen Artikulationen erscheinen immer am Rande der Stille: Die zahlreichen quasi-barocken Figuren, Ornamente, rhetorischen Floskeln tauchen fast immer wie aus dem Nichts auf und verschwinden wieder darin. Die instrumentalen Gesten sind noch stärker in ihrem Charakter als winzige Eruptionen des jähen Augenblicks erfahrbar – sie treten hervor aus der Welt der Geräusche, aus dem Rauschen, und tauchen wieder darin ab. Neben dieser Ausdruckswelt am Rande der Stille und des Rauschens, die jeder Figur die Anstrengung zur Artikulation und die Gefährdung durch ein Versinken in nichtsprachlichem Klang einschreibt, sind die zahlreichen Elemente einer fast unmittelbaren expressiven Physis in seiner Musik dominant. Der Herzschlag und der Atem sind menschliche Artikulationen, deren Ausdruck einer intentionalen Sprachlichkeit entzogen ist. Dennoch ›spricht‹ ein sich beschleunigender Herzschlag oder ein immer schwächer werdender Atem.

Der radikale Neuansatz von Klang als Bedeutungsträger in Helmut Lachenmanns *MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN* liegt in einer ähnlichen Fokussierung auf den Sprachcharakter elementarer physischer Vorgänge und die Möglichkeit einer fast unmittelbaren (und damit von den oben genannten Ausdrucksklischees befreiten) musikalischen Sprache. Menschliche Erfahrung von Kälte drückt sich erst einmal auf der körperlichen, quasi vorsprachlichen Ebene aus: durch zitternde Lippen, durch Bibbern oder durch Pusten in die Hände, um sich zu wärmen. Von dieser noch nicht ins Wort geronnenen Expression ausgehend beginnt Lachenmann seine Erkundung von Klang als Bedeutung (und als Bedeutungsnetz), die fast nie symbolisch wird, sondern immer bei der direkten Verbindung von klanglicher Gestalt und Zeichenhaftigkeit steht (das Ritsch des Streichholzes als perforierter Klang, Kälte als das vielfältig gefärbte Rauschen, als nicht-periodische Schwingung, die Dopplerklänge als akustische Erfahrung von Verkehr). Dieser Versuch einer onomatopoetischen Klangsprache, die die musikalische Gestalt nicht zum bloßen Vehikel von Erzählung macht, sondern zu einer Figur, in der Bedeutung und klangliche Gestalt zusammenfallen und so Klang auch immer er selbst bleiben kann, ist in seiner Konsequenz und Expansivität sicher einzigartig. (Es darf auch nicht übersehen werden, wie sehr Lachenmann diesen Ansatz musikalischer Sprache zuweilen dehnt – die Holzpantoffeln als Wood-

Block-Klappern sind nur ein Beispiel, bei dem die intendierte Onomatopoeie in eine akustische Kreuzworträtselkodifizierung driftet.)

Chaya Czernowins *PNIMA* ist vielleicht die Oper, die am radikalsten eine individuelle Antwort auf den Konflikt zwischen klanglicher Emanzipation und Ausdruckstendenz des Musiktheaters entwirft. Die spezifische musikalische Sprache der Kammeroper ist untrennbar verbunden mit dem Sujet, mit der Geschichte, die dem Stück zugrunde liegt. Die Sprachlosigkeit der Überlebenden des Holocaust und der nachfolgenden Generationen, zugleich aber der Expressionsdrang, diese Erfahrungen und deren Sprachlosigkeit zu artikulieren, realisiert Czernowin in einer Musik, die ständig um Sprache ringt, wo die Grenzlandschaft zwischen kreatürlichem Schrei, organisierter Artikulation und Schweigen immer wieder und immer genauer erkundet wird. Dass die enge Verbindung von Klang und Bedeutung in dieser Komposition weder auf expressive Klischees aufbaut, noch vom spezifischen Stück mit seiner Thematik in ein werkunabhängiges, quasi allgemeingültiges Vokabular abstrahiert werden kann, liegt nahe. Dass gerade dieses Werk in der oben genannten Diskussion⁸ um Kokonisierungstendenzen in der zeitgenössischen Musiktheaterkomposition als Beispiel herangezogen wird, basiert auf dem Missverständnis, dass die Verweigerung stereotyper musikalischer Bildhaftigkeit ein Resultat musiksprachlicher Hermetik sei, wo sie doch gerade beredt in ihrer unglaublich intensiven Beschreibung des Ringens um Ausdruck ist.

In meiner Oper *FREMD* ist der Widerspruch aus Befreiungstendenz des Klanges und seiner Einbindung in Narration zum Zentrum der Geschichte selbst geworden. Die Begegnung Medeas und der Argonauten und schließlich ihr in die Katastrophe führender Konflikt ist auch der Konflikt zwischen Medeas Welt der (fast) unmittelbaren Erfahrung der Expression von Natur als ungeformter Klanglichkeit einerseits und dem rationalisierenden, verbegrifflichenden Zugriff der griechischen Helden andererseits. Diese Auseinandersetzung ist in der Partitur durch eine Folge von Verfestigungs- und Auflösungsbewegungen realisiert, in denen ganz bewusst bekannte musikalische Vokabeln nicht gemieden werden, sondern als Ausgangs- oder Endpunkte dieser Bewegungen erscheinen. »Drift«, die erste Szene der Oper, beginnt als Katalog solcher Vokabeln – so unterschiedlich bestimmt, wie der

Katalog der Argonauten, welcher der Szene zugrunde liegt.⁹ Je weiter sich die Helden jedoch von ihrer Heimat entfernen, desto haltloser driften ihre musikalischen Sprachen. In der Entfremdung, die das unbekannte Land für sie bedeutet, verliert ihr musikalisches Vokabular seinen außermusikalischen Bedeutungscharakter und der Klang emanzipiert sich zunehmend von seiner Funktionalisierung als Zeichen.

In der zweiten Szene ist ein ähnlicher Auflösungsprozess in der Partie der Argonauten (diesmal jedoch von der einheitlichen musikalischen Sprache der Belcanto-Zitate ausgehend und viel weiter führend ins phonetische Material der Worte selbst) kontrapunktiert mit der Musik Medeas: Diese beginnt mit radikaler Fragmentierung von vokaler Expression. Ihr Material springt von Zungenschmalen zu kraftvoll gesungenen Tönen, von Sch-Konsonanten über Pfeifen zu Rachenlauten. Erst allmählich – die Begegnung mit der Musik der Argonauten bleibt nicht ohne Einfluss – fokussiert sich ihre Vokalisation in Linie, zunehmend geprägt von Gesang, an dessen periodischer Schwingung und deren emphatischem Potenzial sich Medea selbst geradezu berauscht. Die freie Gesangslinie, Höhepunkt der Szene, als Gratwanderung zwischen Artikulation von Bedeutung und rein klanglicher Expression (oder vielleicht sogar als deren Einheit für einen Moment im Stück) erstarrt schließlich in der expansiven Melodie zum Schluss: Belcanto, wo scheinbare Autonomie der Melodik bei genauerem Hinsehen zur Gänze in der durch die Argonauten definierten harmonischen und rhythmischen Struktur erkennbar wird.

Die dritte und (bis auf einen Epilog) letzte Szene ist vielleicht am deutlichsten Theatermusik. Hier dreht sich die Entwicklung Medeas um: Sie beginnt nun mit wörtlichen Zitaten aus Cherubinis MEDEA, verletzt diese jedoch zunehmend durch Einschnitte von roher Klanglichkeit – weißes Rauschen, wilde Glissandi, Mehrklänge, Verzerrungen fahren wie ein Messer in die ausgestellten Objekte aus der funktionalisierten Musiksprache der Repertoireoper. Diese Verletzungsvorgänge, selbst zunehmend geprägt durch Rationalisierung von Klang (und damit dem Wesen der musikalischen Sprache, die sie zerstören, nicht unähnlich), erfassen schließlich alles: Eine große Auflösungs-zentrifuge, die alle Klänge und Klangfiguren auseinanderreißt bis zur totalen Zerstörung von musikalischer Syntax, von Musik als Bedeutungsträger.

Fremd ist der Versuch, die Geschichte Medeas und der Argonauten nicht einfach im Vokabular (und der Syntax) eines fertig übernommenen musikalischen Zeichensystems zu vertonen, noch der Erzählung mit musikalischen Mitteln auszuweichen, sondern die Suche nach Spuren von musikalischer Bedeutung, deren Fortführung, Verstärkung und nicht zuletzt deren Zerstörung als Teil der Geschichte selbst zu verstehen

Die individuellen Entwürfe Salvatore Sciarrinos, Helmut Lachenmanns und Chaya Czernowins liefern keine vom spezifischen Werk unabhängigen, reproduzierbaren Lösungsvorschläge für den zentralen Widerspruch der zeitgenössischen Operndramaturgie. Sie können keine Modelle in der Struktur ihrer Antworten sein, da die Freiheitsverheißung, die Oper auch immer artikuliert, im Wesen eine Verheißung von Individualität ist. Modellhaft sind sie höchstens in der Radikalität ihrer Fragestellung, in der Suche nach Bedeutungsspuren im Klang und nach klanglicher Erzählung, die mehr ist als eine Erzählung mit Klängen. In der Offenheit dieser Suche liegt auch ihre Öffnung zur Szene und zum Theater generell, das nicht einfach bebildern muss, sondern genau so individuell Bedeutungsfäden weiterführen, aufknüpfen oder kappen kann. Und nicht zuletzt kann die Bedeutung der Gattung Oper selbst nur in individuellen Entwürfen, deren Wesen die Suche ist, behauptet werden in einer Situation, in der die Bebilderung von Geschichten, die Funktionalisierung von Klang und ›Image‹ durch Kino und Fernsehen in eine technische Perfektion geführt ist, dass ein Gegenentwurf zu dieser totalen Funktionalisierung nur in einer Form und Sprache der ständigen, alle musikalischen und szenischen Parameter erfassenden Bedeutungssuche möglich scheint.

Anmerkungen

- 1 Die Befreiungsbewegung von Klang in der Neuen Musik seit den Fünfzigerjahren, die Autonomie seiner physikalischen, körperlichen Materialität hat ohne Frage Parallelen in der Entwicklung des zeitgenössischen Theaters, der Behauptung von Körperlichkeit und von Präsenz gegenüber dem Literarischen (etwa in den Arbeiten Artauds und der von ihm beeinflussten Theaterkünstler). Eine Untersuchung dieser Parallelität würde den Rahmen dieses Textes jedoch sprengen.

- 2 Theodor W. Adorno, Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren, in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 649–664, S. 649 f.
- 3 Es soll nicht übersehen werden, dass drei der wichtigsten Werke jener Zeit – Luigi Nonos CANTO SOSPESO, Karlheinz Stockhausens GESANG DER JÜNGLICHE und Pierre Boulez' MARTEAU SANS MAITRE auf ganz unterschiedliche Art Text verwenden, also sich explizit mit außermusikalischer Bedeutung auseinandersetzen. Für eine genaue Analyse der drei Stücke und ihrer Zeichensysteme ist hier kein Platz, aber es sei darauf hingewiesen, dass sie alle auf individuelle (und brillante) Art und Weise eher die Widersprüche einer Integration von Sprache in eine serielle musikalische Struktur artikulieren, als dass sie diese Widersprüche lösen.
- 4 Helmut Lachenmann, Zum Problem des Strukturalismus, in: Musik als existenzielle Erfahrung, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1996, S. 83–91, S. 83 f.
- 5 W.H. Auden, Notes on Music and Opera, in: The Dyers Hand and other Essays, Random House, New York 1962, S. 465–474, S. 474.
- 6 Michael von zur Mühlen, Tai Chi im Zwielflicht, in: *Die Deutsche Bühne*, 8/2008, S. 50 ff.
- 7 Dass die Debatte mehr von Anklage und Rechtfertigung geprägt ist als von dem tatsächlichen Versuch, die Position des anderen zu verstehen – und somit auch das scheinbare Freiheitsversprechen, das eine sich rein akustisch in ihrem Zeichencharakter bestimmende Musik mit sich bringt, nicht einfach als Theaterdilettantismus abzutun –, hat sicher dazu beigetragen, dass aus diesem kurzen Schlagabtausch zwischen Regisseur und Komponisten nicht eine für die gemeinsame Arbeit fruchtbare Analyse der Widersprüchlichkeit des neuen Musiktheaters entstand.
- 8 Michael von zur Mühlen, Tai Chi im Zwielflicht, a.a.O.
- 9 Apollonios von Rhodos, Das Argonautenepos, hg. v. Reinhold Gleis, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996.