

Jörg Herchet

## Identifikation und Distanzierung

oft genug – und vor allem in diesem Jahrhundert – ist die Oper totgesagt worden, sicher nicht ganz zu Unrecht. Doch gilt Gleiches nicht auch von anderen Gattungen? Die Kammer der Kammermusik ist unwiederbringlich dahin, der bürgerliche Konzertsaal, unfähig, den Raumforderungen moderner Kompositionen zu entsprechen, hat sich der Funktionszusammenhang zwischen der Musik und ihrem Darstellungsraum verändert, oder sind überhaupt die öffentlichen Räume gemeinsamen Kunsterlebens vom privaten Zimmer mit dem Fernseher verdrängt worden?

Zweifellos hat sich die Funktion geändert. Bot der bürgerliche Konzert- und Opernsaal dem bürgerlichen Publikum tatsächlich das Forum für den Austrag seiner Daseinsprobleme, so dient er heute vornehmlich als Refugium für gegenwartsvergessene, träumerische Schwelgereien in abgelebten Gefühlen.

Wenn aber seit Jahrzehnten vor allem die Oper totgesagt wird, so gibt ihr Zustand dafür in der Tat genügend Anlaß: nirgendwo sonst in der Aufführungspraxis fehlt die Gegenwart so auffällig wie in den Spielplänen der Opernhäuser; die Verwandlung des Operninstituts in ein Museum ist bereits bedenklich weit vorangeschritten. Gründe hierfür lassen sich mancherlei nennen: der riesige technische Apparat, die folgenreichen Schwierigkeiten des allabendlichen Spielbetriebs. Aber lassen wir uns nicht täuschen: niemals sind es äußere Schwierigkeiten, die Menschen von der Verwirklichung ihrer Ideen abhalten können, wenn nur die Notwendigkeit dieser Ideen erkannt ist.

So ist die eigentliche Schwierigkeit beim Publikum anzusetzen. Und es beginnt damit, daß nicht wenige der ernsthaftesten Musikliebhaber die Oper von vornherein als unreine Mischform ablehnen, während sehr viele Opernfreunde gerade das Hinwegträumen aus der Gegenwart suchen, das der Musikumflossene Opernguckkasten allzu willig gewährt.

Ein Blick in die Geschichte erhellt diese Situation. Ein Wort des heiligen Augustins – »Wenn aber, wie es manchmal mir geschieht, mich der Gesang mehr rührt als die gesungenen Worte, dann gestehe ich offen, daß ich sträflich sündige.« (Confessiones X) – bezeichnet treffend die mittelalterliche Haltung zur sinnlichen Welt. Erst allmählich zeigt die Malerei, wie sich der Goldgrund der Heiligenbilder wandelt und Landschaft, Gebäude und Häuslichkeit sichtbar werden läßt, bis dann zu Beginn des 15.

jahrhunderts – bezeichnend das bild *Giovanni Arnolfini und seine Frau* von Jan van Eyck – eine völlig neue perspektive gewonnen ist: der betrachter darf in einen privaten raum hineinschauen. im gleichen maße geht der kirchliche raum verloren, der – in den mysterienspielen – den christen ganz unmittelbar in das vergegenwärtigte christusgeschehen hineingenommen hat. und in der aufhebung der zeitlichen und räumlichen differenz wurde das geschehen zeit und raumlos, aber die neue perspektive schafft die grundlage: sehr bald nach den operanfängen um 1600 hat oper ihren abgesonderten raum, dem publikum gegenüber, das sich nun mit dem geschehen – antiker mythos – mehr oder weniger, also beliebig identifizieren kann. so verbindet sich bereits das heraustreten aus der kirche mit dem empfindlichsten verlust der unmittelbarkeit. schein ist der oper vom ersten augenblick beigegeben. das wird kraß deutlich, wenn wirklichkeit in das operngeschehen einbricht: mozart. nur zu gern läßt man sich von der heroischen gattentreue einer leonore, vom liebestod isoldes hinreißen; aber die alltäglichsste, fast jeden betreffende geschichte der austauschbarkeit des partners, das zeitigt eine nun schon 200 jahre andauernde kuriose rezeptionsgeschichte: wann wird man *Così fan tutte* weder als verworfenes noch als böses, sondern einfach als natürliches spiel spielen? oder wenn patrice chereau in wundervollster einföhlung in die musikalische struktur und mit einfachsten, aber klaren mitteln wagners *Ring des Nibelungen* (bayreuth 1976) als heutige problematik aufdeckt, versuchen pfeifkonzerte den abbruch der vorstellung zu erzwingen. aber es ist auch gerade das wagnersche werk, das das problem auf die spitze treibt. »Während der Gestus des Singens dramatischer Personen darüber betrügt, daß sie so wenig Grund zum Singen haben wie eigentlich auch nur die Möglichkeit, tönt darin etwas von der Hoffnung auf Versöhnung mit der Natur: das Singen, Utopie prosaischen Daseins, ist zugleich auch die Erinnerung an den vorsprachlichen, ungeteilten Zustand der Schöpfung, so wie es an der schönsten Stelle der Ringdichtung Wagners in den Worten des Waldvögels tönt.« (Adorno: *Bürgerliche Oper*)

die unreflektiert unterstellte voraussetzung, daß auch in unserem der natur so weit entfremdeten jahrhundert auf der opernbühne bedenkenlos gesungen werden könne, wie eh und je, führt zwangsläufig zum nur noch »schönen« stück, das die totalität menschlicher existenz verleugnet und somit jedem machthaber als willfähriges illusionsmittel zur verfügung steht. dafür ist die folge der werke von richard strauss symptomatisch. *Elektra* vermag dem ins programmatische, malende veräußerlichten wagnerischen duktus kraft der musikalischen kühnheit zeitlos zu vergegenwärtigen. aber spätestens in der *Ariadne auf Naxos* zeigt sich die oberflächlichkeit der wendung zu mozart: dieser hätte nämlich ohne zweifel die zerbinetta mit ihrem gefolge als gleichzeitigen kontrapunkt zur heroischen ariadne/bacchus-welt komponiert. aber bei strauss verklingt die oper im hohlen pathos. und damit ist sein abstieg besiegelt. nicht zufällig wird strauss »Präsident der Reichsmusikkammer der Nationalsozialisten«: zulieferer von illusionen.

mit der heftigen reaktion gegen die bürgerliche illusionsbühne wurde bereits in den zwanziger jahren die frage aufgeworfen: warum benehmen sich die leute auf der bühne so komisch und singen? mit der weigerung, eben diese »unnatürlichkeit« mit natürlicher selbstverständlichkeit hinzunehmen, ist die gattung »oper« eigentlich zu grabe getragen worden – allgemein wird jetzt eben das singen als unnatürlich empfunden, weil bereits der akt des singens einen zustand ungebrochen naiver

gefühlskraft anzeigt oder zumindest die sehnsucht nach ihm zum ausdruck bringt.  
»Die Opernkrise ist erreicht, weil die Form ihres Scheins sich nicht entäußern kann, ohne sich selbst preiszugeben, und es doch wollen muß.« (Adorno: *Bürgerliche Oper*)

seitdem ist die oper als gattung tot. aber weil die oper als gattung tot ist, darum ist die oper heute die kunstform, in der sich das wesen *unserer* zeit lebendig gestalten läßt. denn wird ein opernwerk nicht mehr als exemplar einer gattung begriffen und ausgeführt, öffnet sich nicht nur sogleich die herrlichste vielfalt an gestaltungsmöglichkeiten, sondern auch ein höchst unmittelbarer und direkter zugriff auf das zu gestaltende problem. für jedes einzelne werk kann nun, unbeengt von gattungskonventionen, eine ganz spezifische, einmalige konstellation aller künstlerischen mittel und elemente erarbeitet werden. denn sobald der vom orchester getragene gesang der bühnenfiguren nicht mehr als selbstverständlich hingenommen wird, muß das singen, ja, muß die oper an sich als problem reflektiert und bewältigt werden. ein jedes werk muß heute selbst die funktion der musik, des singens definieren und diskutieren, das haben berg und schönberg wohl als erste und schlechthin genial gemacht. die strengen musikalischen formen schaffen im *Wozzeck* die nötige distanz in der identifikation. in der vom text her geradezu operettenhaft seicht anmutenden oper *Von heute auf morgen* bekennt sich schönberg zur krassen diskrepanz zwischen wort und ton. in dem unverhältnis von banalem text und extrem intensiver musik bekundet sich eine wirklichkeit, die noch heute an gegenwärtigkeit nichts vermissen läßt. das problem wird in *Moses und Aron* verdichtet: die kluft zwischen dem sprechenden denker mooses und dem singenden volksverführer aron bleibt unüberbrückbar – das fragmentarische des werks verstärkt den eindruck der unlösbarkeit des problems. und seitdem haben sich nicht nur viele möglichkeiten, sondern ganz neue dimensionen eröffnet: da schafft paul dessau in der *Verurteilung des Lukullus* bewußt eine distanz zwischen wort und musik, zwischen gesang und scene, zwischen bühne und publikum, oder bernd alois zimmermann vergegenwärtigt in den *Soldaten* die kugelgestalt der zeit – um nur zwei beispiele zu nennen.

notwendig ist heute die überwindung des privaten (= abgesonderten) raumes, wie er sich im ausgehenden mittelalter herausgebildet hat. nicht nur sind es die die ganze welt erschütternden politischen gescheneisse dieses jahrhunderts, nicht nur die drohenden umweltkatastrophen, die den einzelnen aus seinem privatraum zwingen; ein neues, ein ganzheitsbewußtsein beginnt sich durch alle erschütterungen zu konkretisieren. und es kann für die kunst nur die aufgabe geben, sich rückhaltlos in den dienst dieses notwendigen ganzheitsbewußtseins zu stellen. dabei kommt der oper besondere bedeutung zu. gilt es doch gerade heute, vielfältigste möglichkeiten im ganzheitlichen kunstwerk zusammenzuschmelzen.

und da steht als erstes, den trennenden graben zwischen bühnen- und zuschauerraum zu überspielen. zahlreiche vorarbeiten – beispielsweise stockhausens *Musik für ein Haus* oder manche multimedia- und intermediaform – sind bereits geleistet. mit ein wenig flexibilität könnte auch in der oper entscheidendes geschehen: die gewinnung der vierten, der raum-zeit-dimension.

noch aber wäre – heute – viel im herkömmlichen rahmen, also mit abgetrenntem

bühnenraum - durch intensivierung der überkommenen mittel zu schaffen, seit die oper nicht mehr als gattung existiert, kann ja die funktion der gestalterischen mittel mit jeder arbeit völlig neu bestimmt werden.

eine schwierigkeit der oper liegt aber darin, daß die einzelnen künste – eben um ihrer wahrhaftigkeit und gegenwärtigkeit willen – sich immer feiner und strenger in sich selbst ausgeformt haben und sich deshalb der verquickung miteinander widersetzen. wie wäre der kristallklaren sprache franz kafkas musik beizugeben? gewiß kann man auch aus dem *Prozeß* oder der *Verwandlung* eine wirkungsvolle operngeschichte machen, aber welche musik vermöchte auch nur annähernd heranreichen an die abgründige transparenz und dichte des textes? samuel beckett erklärte die oper als »fürchterliche Verderbnis dieser immateriellsten der Künste«, also der musik, und verwahrte sich gegen die verwendung seiner texte als opernlibretti. denn je größer der anspruch der einzelnen künste, desto konzentrierter schließt sich die konstruktion des jeweiligen werkes in sich selbst zusammen, die oper aber verlangt die verschmelzung der divergenten künste. wäre das aber nur durch eine preisgabe der inneren konstruktiven geschlossenheit und damit der qualität möglich? wenn eine oper nicht mehr als exemplar einer historisch definierten gattung, sondern in einem prozeß ungeschützten suchens entsteht, wird es möglich, ihre verschiedenen konstitutionsmomente, statt sie in einem vorgegebenen bezugsrahmen einzufügen, in ihrer spezifischen eigenständigkeit zu erfassen und die beziehung zwischen ihnen erst aktuell herzustellen. das verhältnis beziehungsweise unverhältnis zwischen text und musik muß als offenes problem auskomponiert werden. freilich verlangt ein so komponiertes werk einen regisseur und bühnenbildner, die die scene in kontrapunktischer eigenständigkeit zu text und musik zu führen wissen.

während die dutzendsendungen des fernsehens in aller welt ihre verseuchende wirksamkeit vor allem durch die tautologie der aufgewendeten mittel entfalten können – die süchtigkeit der fernsehkranken ist ja symptom genug – haben es die autoren der neuen oper in der hand, die vielfältigen mittel: wort, musik, bühnenbild, scene in ein konstruktives, durchgestaltetes verhältnis zu setzen. damit liegt es in ihrer hand, identifikation und distanzierung in einer dem jeweiligen werk angemessenen weise auszubalancieren.

wenn oper wahrhaft integrales bewußtsein bewirken soll, kann sie die vermittlung eines identifikation ermöglichenden erlebnisses – und damit also der illusion – ebensowenig entbehren wie die distanzierung, die allein die erkenntnis aus den gefühlen herauszureizen vermag. denn die den ganzen menschen ergreifende erkenntnis setzt in jedem fall identifikation und distanzierung voraus. um der identifikation willen können auch die neuen opern nicht auf die illusion verzichten. um der distanzierung willen dürfen sie nicht in unreflektierter illusion versinken. und gerade der funktionale kontrapunkt aller gestalterischen mittel führt zu einer ausgewogenheit von identifikation und distanzierung, die im bewußtmachen der herkömmlichen dimension jene vierte auf scheinen läßt und die damit dem publikum jenes ganzheitliche erlebnis schenkt, jenes eine, das not tut.

dresden, den 6. 2. 1990

