

Sigrid Neef

Die »verlorene Unschuld« der Gattung

Neue Werke im DDR-Musiktheater

1 Umberto Eco, *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, München 1986, S.78 f. ↑

2 a.a.O., S. 79. ↑

3 Reiner Bredemeyer in: *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, hrsg. von M. Hansen, Leipzig 1988, S. 30 f. ↑

4 Murray Schafer, *Klang und Krach, Eine Kulturgeschichte des Hören*, Frankfurt 1988, S. 293. ↑

5 Christian Scheib, *Wegweiser zur Scelsi-Nacht*, in: Programmbuch *Musikprotokoll '89*, Graz 1989, S. 49. ↑

6 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main 1973, S. 286. ↑

Wer herrschenden Zeitgeist in Frage stellt, kann die Typologie einer Gattung nicht unangetastet lassen, die wie keine zweite zur repräsentativen Feier herrschender Ideen dient. Wenn radikale Verweigerung nicht stattfindet, entfällt moderne Oper – so in diesem Landstrich, trotz Paul Dessaus provokant-innovatorischen Werken. Sein Todesjahr – 1979 – markiert nicht zufällig eine Grenzscheide, wurde doch derzeit das »Zurück zur neuen Einfachheit« postuliert, gingen nicht wenige den Weg einer neuen »Unschuld«. Andere jedoch kamen zu der Einsicht, daß Vergangenes weder wiederholt noch die Sehnsucht danach verschwiegen werden kann, vielmehr müsse die Vergangenheit »auf neue Weise ins Auge gefaßt werden: mit Ironie, ohne Unschuld«. Das nennt Umberto Eco die »postmoderne Antwort auf die Moderne«, der Haltung eines Mannes vergleichbar, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: »Ich liebe dich inniglich«, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: »Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.« (...) Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten (...), beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie. Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.«¹

Friedrich Goldmanns Opernphantasie in über 112 Posen *R. Hot* von 1973/74. beginnt mit einer Generalpause. Soldat Robert Hot marschiert nächtens unterm Fenster der angebeteten Prinzessin. Seine Liebeserklärung: ein Schuß aus dem Gewehr. Ein leidenschaftlich erhitzter Held, subjektive Hemmnisse und objektive Hinderungsgründe, das Gefühl im Bel-Canto verströmen zu lassen – das sind einige wenige Elemente moderner Oper. Die Konvention der Gattung wird ad absurdum geführt. Alles Folgende in Goldmanns *Phantasie* ist bereits postmoderne Antwort. Dargestellt werden die »Verwirrungen der Gefühle«, aber nurmehr in einem ironischen, metasprachlichen Kontext, der im Prinzip der Posen seinen Ausdruck findet. Hier sind Aktion und Reaktion, Gefühlsausbrüche der Figuren wie das bewertende Reflektieren und Kommentieren des Komponisten zu einem unauflösbaren Knoten verschlungen.

Es handelt sich um »Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch zwei«.² Das trifft auch auf Bredemeyers *Candide* von 1981/82 wie auf Katzers *Gastmahl oder Über die Liebe* von 1986/87 zu. Man muß Händels *Feuerwerksmusik*

nicht musikhistorisch einordnen können, um das Wesen der Szene zu begreifen, der die zitierte Musik ihr Gepräge gibt: Während die Protagonisten noch an ein Spiel mit dem Feuer glauben, haben die Flammen bereits ihr Vernichtungswerk begonnen. Oder: Man muß nicht Dessaus »bellendes Blech« und seinen Feldherrn Lukullus kennen, um am gleichen Tonfall Katzers Advokaten Nikias als Militär zu identifizieren.

In Bredemeyers wie in Katzers Opern sind die Blödigkeiten einer falschen Unschuld, man könnte auch von Kulturheuchelei sprechen, abgestreift, dafür ist eine Naivität zweiten Grades angestrebt. Ideologische und musikalische Strukturen werden in deren Opern nicht transparent, weil die Protagonisten, stellvertretend fürs Publikum, lernen und aus ihren Erfahrungen klüger werden. Im Gegenteil. Sie bleiben unbelehrbar. Aber weniger aus Dummheit, vielmehr weil sie sich nicht dazu verstehen können, einen zum Instrument der Anpassung verkommenen Verstand walten zu lassen. Auf diese Weise können sich Interpreten wie Publikum wieder auf die Naivität des singenden Menschen einlassen und sich zu deren »unreinen Gefühlen und Gedanken« bekennen, zur Scheu vor den Schwierigkeiten und Gefahren des Denkens, zur Angst vor den Verwirrungen der Gefühle sowie den Geheimnissen und Wirrnissen der biologischen wie gesellschaftlichen Existenz.

Der Parabeltypus wird zu Grabe getragen – Unwägbarkeit als Prinzip

Was sich in der Gattung schon seit längerem ankündigte – unter anderem bei Debussy und Schostakowitsch – kommt nun zum Durchbruch: Interudien und Zwischen-Akt-Aktionen werden genauso wichtig wie die Haupt- und Staatsaktionen. So in Bredemeyers *Candide*. Damit wird der leidige Parabeltypus beerdigt, mit dem man jahrzehntelang krampfhaft die Anwendbarkeit einer aus dem Werk extrahierten, genau kalkulierten Fabel auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und individuellen Belange behauptete. Bredemeyer bekennt demgegenüber, daß er »eher eine surrealistische, überrealistische Geschichte« erzähle, die »eine Reise der Figuren durch die wildesten und absurdesten Situationen darstellt, die aber nie psychologisch gemacht und begründet erscheinen, sondern einfach so sind, maßlos übertrieben«.³

Katzer trägt den Parabeltypus auf seine Weise zu Grabe. Er erzählt in seinem *Gastmahl* mehrere und ganz unterschiedliche Geschichten gleichzeitig und gleichwertig: Die Endstationen einer Ehe, die Verkehrung einer öffentlichen Institution in eine private, den Abstieg der Aphrodite-Priesterin zu einer Hausangestellten, die Verwandlung eines privaten Zwistes in einen öffentlichen Krieg. Unterlegt ist eine Geschichte über den Versuch, mitten im Tollhaus der Welt ein Reich der Vernunft zu errichten. Flankiert werden die Handlungsstränge durch einen Diskurs über die Freiheit. Liebe erscheint als Negativbild und wird als abwesend beklagt.

Diese Vielfalt der Geschichten, nicht zuletzt ein Verdienst des Librettisten Gerhard Müller, ist nicht nur witzig und macht die Oper gedankenreich, sie führt auch zu einer neuen, nämlich dialogischen Struktur, die Katzer durch »unsaubere« Anspielungen auf alte Musikmodelle und Korrespondenzen mannigfacher Art bekräftigt. Reiner Bredemeyer reagiert in seinem *Candide* auf die Dialogstruktur des Textes anders,

er lässt blitzschnell Bedeutungsfelder wechseln, arbeitet mit assoziativen Verknüpfungen, er setzt Normen und Erwartungsschemata, um sie dann zu erfüllen oder auch zu durchbrechen. Diese Momente des Nicht-Kalkulierbaren, der Überraschung, der Störeffekte, des Unwägbar sind Bestandteile seines Musiziergestus und bestimmen die Struktur, die jeder Vereinnahmung zu repräsentativer Feierlichkeit Widerstand zu leisten vermag.

Zwischen-Töne und Dazwischen-Sein

Eine *Opera grotesque in vier Bildern für Schauspieler, Instrumente und Tonband* nennt Ralph Hoyer seinen 1987 am Maxim-Gorki-Theater Berlin uraufgeführten *Ay, Don Perlimplin!*. Siebzehn eingearbeitete, mehr oder minder erkennbare Scarlatti-Sonaten geben dem zugrunde liegenden Text García Lorcás Rückgrat, Künstlichkeit und Leichtigkeit. Das eigentlich Bedeutsame aber liegt in den Zwischen-Tönen, dem Dazwischen-Sein: zwischen Singen und Sprechen, Live-Musizieren und vorproduziertem Material, zwischen Künstlichem und Kreatürlichem, zwischen Schauspiel und Oper. Es geht um eine Schärfung der Sinne, um das Nicht-Kalkulierbare und Unwägbar, hier allerdings auf einer anderen Ebene. Das zeichnet auch ein in Haltung und Stilistik völlig anderes Werk aus: Jörg Herchets *Nachtwache* nach Nelly Sachs. Herchet bricht endlich aus der einseitig überbetonten sozialen Determination des Menschen aus, er setzt Mensch und Tier, Welt und Universum in Bezug, er konfrontiert Ausnahmesituationen mit ganz alltäglichen Gegebenheiten. Es gibt keine final-kausale Handlung, wichtig sind die Enklaven, die Einbrüche und Ausbrüche ins existentielle Sein. Eine wahrhaft unerhörte Herausforderung an Sinne wie Verstand, so konkret wie möglich und so abstrakt-symbolisch wie nötig. Leiblich-sinnlich in Handlung und Gestalten und zugleich im Musikalischen bis ins letzte konstruiert, um die grundlegende Dichotomie des Menschen, »Gesellschafts- und Naturwesen zu sein« (Fühmann), nicht nur stofflich-thematisch, sondern auch in der Struktur zu fassen.

Dieser Dichotomie ist auch Thomas Heyn in seinen beiden Opern *Krischans Ende* von 1982-86 sowie *Marsyas oder Der Preis sei nichts Drittes* von 1985/88 auf der Spur. Auffallend häufig werden »musikhistorische Dokumente« (Heyn) zitiert, gemeint sind künstlerische Artefakte wie bestimmte Choräle oder Revolutionsgesänge, aber auch Schumanns *Träumerei* oder Schuberts *Erkönig*. Heyn stiftet zwischen Zitat und musikalischem Umfeld kaum Verbindendes, er geht mit diesen Dokumenten wie mit »Lautsouveniren« um, erinnert an Vergangenes, macht auf Verluste aufmerksam, lässt sie als »Empfindungsanker und Stabilisatoren gegen Zukunftsängste« gelten.⁴ In der Struktur bedeutet das: Die musikalischen Artefakte sind, wie bestimmte Tier- und Pflanzenarten auch, vom Verschwinden bedroht.

»Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit von Geschehenem, Geschehendem und Geschautem«

Auf diese Formel hat Klaus Harnisch, der Textdichter von *Büchner*, Friedrich Schenkers Dramaturgie gebracht. Sie könnte als Motto über sämtlichen szenischen Werken des Komponisten stehen, dessen Ohr unter anderem auch auf die akustischen und gedanklichen »Umweltverschmutzungen« gerichtet ist, denen er

Klangfiguren verleiht. Zwei Szenische Kammermusiken markieren Stationen eines Weges, auf dem sich Schenker zunehmend der fließenden Übergänge zwischen konzertanten, szenischen und theatralischen Vorgängen bewußt wurde (Kammerspiel I von 1971/72 und Kammerspiel II *MISSA NIGRA* von 1978), was ihn schließlich dazu führte, das Gattungsmodell Oper in *Büchner* 1978/79 und *Bettina* 1982 neu zu definieren.

Schenker bevorzugt eine Dramaturgie der simultanen Verknüpfung unterschiedlicher Klangereignisse. Er überträgt bestimmte Prinzipien der literarischen Tradition eines James Joyce oder Arno Schmidt ins Musikalische, so, wenn unterschiedliche Musizierstile verschiedener Zeiten wie unterschiedlicher Wertigkeiten gleichberechtigt behandelt werden, neben traditionellen Instrumenten des klassischen Orchesters bzw. den Konventionen des Belcanto geräuscherzeugende Instrumente und Gesangstechniken gleichrangig Anwendung finden: Überkippen der Stimme, Glissandi, Verselbständigung von Vokalen, Konsonanten oder Silben, Spiel mit Phonemen und deren Permutation. Die Intention solchen Gestaltens besteht darin, scheinbar sichere, traditionelle Hierarchien ästhetischer, historischer und sozialer Werte, lineares Ursache-Wirkungs-Denken irritierend zu unterlaufen.

International gibt es Vergleichbares, aber weniger bei György Ligetis Versuchen mit einem Instrumentalen Theater, als vielmehr bei dem italienischen Außenseiter Giacinto Scelsi. »Exzessives Vibrato und Veränderungen der Stimmcharakteristika, Vorschlagsnoten und Flatterzungen, abwechslungsreiche Dynamik, verschiedenste Vokalansätze und die als Text fungierenden Phoneme«⁵ finden sich bei Scelsi wie bei Schenker und manifestieren eine Vokalgestik, an deren Erzeugung nicht nur Verstand, geschultes Gehör und Kehlkopf beteiligt sind, sondern der ganze Körper. Es handelt sich darum, aus der Kontemplation gegebener Strukturen radikal auszubrechen und zu einem sowohl existentiellen als auch kreatürlichen Agieren und Reagieren, nicht nur auf der Opernbühne, zu gelangen. Solche Formen musikalisch-szenischer Aktionen sprengen das Gattungsgefüge, aber auch die Möglichkeiten vorhandener Institutionen.

Für eine »generelle Ambiguität«

Paul-Heinz Dittrich komponierte 1982-83 nach Franz Kafkas Erzählung seine Szenische Kammermusik *Die Verwandlung*; es folgten 1986 *Die Blinden* nach dem gleichnamigen Schauspiel von Maurice Maeterlinck und 1987 *Spiel* nach Samuel Beckett. In traditionellen Dramen und Opern wird als selbstverständlich vorausgesetzt, daß die Leidenschaften durch Worte und durch Einsichten zu beherrschen seien, die Katastrophe erscheint als die Ausnahme, das Tragische als das Besondere. Ganz anders bei Kafka, Maeterlinck, Beckett und damit auch bei Dittrich. Die Katastrophe ist hier das Normale, die Tragik das Alltägliche. In einer Art von »Theâtre statique« wird eine besondere Strategie der Dialogführung und des Szenenbaus entwickelt. Um beim Zuschauer keine Überlegenheit, Distanz oder Unbetroffenheit aufkommen zu lassen, werden Haltungen, Figuren und Motive weder psychologisch noch rationalistisch gedeutet. Im Gegenteil, es wird alles vermieden, was Eindeutigkeit und Überschaubarkeit suggeriert, Beherrschbarkeit vorgaukelt. In diesem Zusammenhang fundamental: Ein tiefes Mißtrauen gegen verbale Kommunikation, die sich als verschlagenster Handlanger vorgetäuschter

Verständlichkeit erweist. Handlung im Sinne fortschreitender Entwicklung findet nicht statt, dafür sind verschiedene Ebenen in »kontrapunktisch-polyphonem Verfahren« (Dittrich) übereinander gelagert, damit Felder für Mehrfachbedeutungen und verschiedene Kombinationen eröffnet. An Stelle des linearen Verlaufs steht die zyklisch-kreisförmige Darstellung von Zuständen der Unentschlossenheit und Unsicherheit. Entscheidungen werden ausgesetzt und nicht mehr getroffen. Letztlich werden die Verunsicherungen selbst zum Gegenstand und Ausgangspunkt des Geschehens.

Trotz scharfer stilistischer Unterschiede: Ein »normatives Identifikations-Heldenideal« schließen alle Komponisten für sich aus. Kausalitäts- und Finalitätspartikel werden zurückgenommen, es kommt zur Disjunktion von Motiv und Resultat, Ursache und Wirkung, wie in der Handlung so auch in der Musik. »Das Kunstwerk bietet sich dar als eine offene Struktur, die die Ambiguität unseres In-der-Welt-Seins reproduziert, wenigstens so, wie es Naturwissenschaft, Philosophie, Psychologie, Soziologie beschreiben (...), eine dialektische Spannung von Besitz und Entfremdung, ein Knoten komplementärer Möglichkeiten.«⁶