

»Die Liebhaberinnen« oder Empathie als musiktheatrale Praxis

ULRIKE HARTUNG

Wagnis

Der Operndirektor der Norrlandsoperan im nordschwedischen Umeå, Dan Turden, ist in der Saison 2024/25 ein großes Wagnis eingegangen – so würden das zumindest viele seiner Kolleg:innen sehen. Sein kleines öffentlich getragenes Haus, das zudem das nördlichste Opernhaus der Welt ist, zeigt pro Saison vier Opernproduktionen. Diese setzen sich zusammen aus einem Gastspiel, einer Repertoire-Produktion und zwei Neuproduktionen. Für die Saison 2024/25 galten dabei aufgrund des 50-jährigen Jubiläums des Hauses besondere Voraussetzungen. Die Wahl fiel zum einen auf Rossinis temporeiche Opera buffa *L'Italiana in Algeri* (Regie: Natalie Ringer), zum anderen entschied man sich für die Vergabe eines Kompositionsauftrags. Die in Schweden – aber auch weit darüber hinaus – bekannte Popmusikerin Jenny Wilson sollte Elfriede Jelineks Roman *Die Liebhaberinnen* vertonen: ein überaus ambitioniertes Projekt, vermutlich für jedes Opernhaus.

Beide Produktionen sind an die Ursprünge der Norrlandsoperan selbst geknüpft: *L'Italiana* war die Eröffnungsproduktion der Norrlandsoperan im Jahr ihrer Gründung und Jelineks Roman erschien zur selben Zeit. Neben dem Vergangenheitsbezug durch das Jubiläum kennzeichnet beide ein starker Fokus auf die Gegenwart, die sich vor allem aus den dafür engagierten Künstler:innen ergibt.

Die Stückauswahl – neben den genannten wurden zudem Puccinis *La Bohème* sowie die Kammeroper *Virginia Woolf* (basierend auf dem Liederkreis *From the Diary of Virginia Woolf* von Dominick Argento, 1974, Regie: Elisabeth Ljungar) gespielt – wie auch die rein weibliche Besetzung aller (!) Regiepositionen zeigt einen starken Fokus auf Frauen: auf wie hinter der Bühne. Eine solche Positionierung insbesondere hinsichtlich der Besetzungspolitik ist im internationalen Opernbetrieb nach wie vor eine absolute Ausnahme, denn neben der Norrlandsoperan gibt es in der Saison 2024/25 in den Ländern Mittel- und Nordeuropas nur ein weiteres öffentlich getragenes Opernhaus mit dieser Quote: das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin. Offenbar sind viele Intendanten nach wie vor der Ansicht, es gebe nicht genügend Regisseurinnen, die hinsichtlich künstlerischer Qualität mit ihren männlichen mithalten könnten, weshalb es schwierig sei, Regiepositionen paritätisch zu vergeben (für Komponistinnen und Dirigentinnen ist die Lage ähnlich). Turdens Position

»Wir haben diese Regisseurinnen wegen ihrer künstlerischen Qualität ausgewählt, nicht weil sie Frauen sind. [...] Ich denke nicht, dass es ein Problem ist, eine weibliche Regisseurin zu finden, die auf hohem künstlerischen Niveau arbeitet. Überhaupt nicht!«

dazu ist klar: *Wir haben diese Regisseurinnen wegen ihrer künstlerischen Qualität ausgewählt, nicht weil sie Frauen sind. Ich denke, das sollte man als Voraussetzung sehen. Um es klar und deutlich zu sagen: Ich denke nicht, dass es ein Problem ist, eine weibliche Regisseurin zu finden, die auf hohem künstlerischen Niveau arbeitet. Überhaupt nicht!*¹

Das angesprochene Wagnis bestand für Turden also nicht darin, Regieaufträge einer ganzen Saison ausschließlich an Frauen zu vergeben. Indem er aber eine der zwei Neuproduktionen, die noch dazu sowohl ein bedeutendes Jubiläum des Hauses feiern soll und eine besondere Uraufführung mit Kompositionsauftrag ist, Franciska Éry (und die von ihr gewählte Basia Bińkowska als Bühnen- und Kostümbildnerin) anvertraute, zeigte er ein außergewöhnliches Gespür für Künstler:innen-Persönlichkeiten. Für die in Ungarn geborene und im Vereinigten Königreich künstlerisch ausgebildete Éry ist es die erste Opernproduktion dieser Größenordnung. Turden und Éry begegneten sich bei der Opera Europa Conference 2022 in Budapest, wo sie für den erkrankten Direktor der English National Opera in einer Podiumsdiskussion einsprang. Mit damals gerade einmal drei Jahren Opernerfahrung erklärte sie einem Publikum aus internationalen Opernintendant:innen, dass »Integration« und »Inclusion«, so die Themen der Konferenz, eben nicht bedeuten, dass die in und für Opernhäuser arbeitenden Künstler:innen für solche und Inklusion zu sorgen hätten, sondern dass umgekehrt

1 Persönliches Interview mit Dan Turden, 15. Oktober 2024

das Haus in seinen Möglichkeiten so beschaffen sein müsse, dass es für Künstler:innen mit diversen Hintergründen überhaupt attraktiv wäre. Nur so würde man in der Oper an tatsächlich innovative Impulse kommen. Turden bot ihr nicht lang nach dieser Konferenz die Regie für die Produktion von *Älskarinnorna* an.

Älskarinnorna

Elfriede Jelineks 1975 erschienener Roman *Die Liebhaberinnen* – schwedisch: *Älskarinnorna* – ist die Grundlage für den Kompositionsauftrag der Norrlandsoperan, der neben der Musikerin Jenny Wilson auch an den Librettisten Erik Norberg sowie an Johann Siberg (Arrangement) erging. *Die Liebhaberinnen* ist eine schonungslose Abrechnung geschlechtsspezifischer Abhängigkeiten von Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft. Darin suchen die beiden Protagonistinnen Brigitte und Paula, die weniger voll ausgebildete Charaktere als viel mehr Repräsentationen ihrer Lebenswelt und Verkörperungen der sie umgebenden Verhältnisse sind, ihren Weg durch die eng gesteckten gesellschaftlichen Raster

Zur Vorbereitung ihrer Kompositionsreise, so beschreibt Wilson habe sie viel Zeit mit ihren persönlichen Held:innen verbracht: »Steve Reich, Robert Ashley, Tangerine Dream, Laurie Anderson, Daphne Oram, Michael Nyman, Aphex Twin, Philip Glass, Wendy Carlos, Bendik Giske, Kraftwerk etc. etc.«

zwischen Arbeit und Heirat (und damit verbundener Mutterschaft) – an deren sexistischem status quo bzw. am Versuch diesen zu überwinden beide unweigerlich scheitern müssen. Die Entfremdung von Liebe und Sexualität geht dabei Hand in Hand mit der Unterwerfung und Selbstverleugnung der Frau durch ihre (potenzielle) Gebärfähigkeit und letztlich den Zwang zu Reproduktion. In einem sarkastisch distanzierter Stil, der in seiner Erzählweise einem einzigen Atemzug gleicht, entlarvt Jelinek die gesellschaftlichen Strukturen, die es Frauen unmöglich macht, aus diesen gewaltvollen und missbräuchlichen Rastern auszubrechen. Es ist ein radikaler und drastischer Text, der sich sprachlich überaus brutal und zum Teil vulgär zeigt – allerdings nicht ohne Sarkasmus und eine groteske Komik, die die beschriebenen Abgründe und immanente Unausweichlichkeit der Schilderungen für die Leser:in überhaupt erträglich macht. Dabei eignet Jelineks Sprache eine spezifische Musikalität, die sie für Vertonung geradezu prädestiniert: »Aus der Polyphonie übernimmt Jelinek eine Art von Mehrstimmigkeit, indem sie, wie in *Die*

Liebhaberinnen, unterschiedliche Positionen zu einem Thema präsentiert«, so die Theaterwissenschaftlerin Susanne Vill. »Zwei Personen kommunizieren, wobei jeder auf seinem Standpunkt beharrt. Durch Ironie, Satire bis hin zum Sarkasmus kennzeichnet die Autorin dann die Ideologie bzw. das soziale Dilemma, in dem die Personen gefangen sind. Komplexere Formen der Mehrstimmigkeit sind der Sprache nicht zugänglich, da sie die Textverständlichkeit kosten.«² Etwas, was die Musik einer Vertonung übernehmen kann.

Der Librettist Erik Norberg entwickelte aus diesem Text ein Stationenstück aus 28 Szenen, das spotlight-artig die zentralen Handlungsentwicklungen des Romans zusammenfasst. In der Tat, eine herausfordernde Aufgabe, die aber ohne Verluste der ursprünglichen Essenz des Textes kaum zu bewältigen ist. Wer *Die Liebhaberinnen* kennt, wird den Roman wiedererkennen; wer das nicht tut, wird sich nur schwer seinen ursprünglichen Geist erschließen können.

Musikalisch entwickelt das Stück ein Spannungsfeld aus Fremdheit und Vertrautheit: Vertraut im traditionellen Verständnis von Oper sind einzig die klassisch ausgebildeten Stimmen der Sänger:innen sowie die Tatsache des Vorhandenseins eines Sinfonieorchesters. Fremd hingegen wirkt es zunächst, wenn die ursprünglich im Indie-Pop-Umfeld verwurzelte Wilson die ihr wiederum vertraute experimentelle Elektronik und synthesizer-dominierten Soundlandschaften mit den Musikdramaturgien von Oper zusammenzubringen. Diese beiden Positionen begegnen sich in einer Reibung, die sich durch das Stück hindurchzieht, wenn auch in unterschiedlichen Wirkungsgraden. Zur Vorbereitung ihrer Kompositionsreise, so beschreibt Wilson es in Interviews zur Produktion, aber auch auf ihrem Instagram-Account, habe sie viel Zeit mit ihren persönlichen Held:innen verbracht: »Steve Reich, Robert Ashley, Tangerine Dream, Laurie Anderson, Daphne Oram, Michael Nyman, Aphex Twin, Philip Glass, Wendy Carlos, Bendik Giske, Kraftwerk etc. etc.«³

Diese durchaus heterogene Inspiration kann man ihrer Komposition anhören, insbesondere was die Bezüge zur amerikanischen Minimal Music betrifft. Dass die Komponistin kaum Berührungspunkte hat zum Genre, für das sie hier schreibt und musikalisch eigentlich woanders zuhause ist, hört man ebenfalls. Wie so oft in der Oper hängt für die Zuhörer:in viel mit den eigenen Hörerfahrungen und -horizonten zusammen, nur dass es in diesem Fall eben nicht die Operngeschichte ist, auf die sich die kompositorische Idee bezieht, die üblicherweise für Produktion wie Rezeption eine gemeinsame Hintergrundfolie bildet. Hier verhält es sich wie mit Jelineks Roman: Wer mit dem sonstigem Œuvre der Künstlerin etwas anfangen kann, wird auch hier in der Lage sein, sich in die treibenden und sich wiederholende Rhythmen hineinfallen zu lassen, die, eine geneigte Zuhörer:in vorausgesetzt, in einen Zustand zwischen Trance einerseits und konzentrierter Aufmerksamkeit andererseits versetzen kann. Wilsons Musik kommt eingängig und stimmungsvoll daher, aber auch treibend bis zur Atemlosigkeit. Das mag für eingefleischte Opernkenner:innen ungewohnt sein oder sich sogar unterkomplex anfühlen –

2 Susanne Vill, »Mit Worten komponieren als wären es Töne – Zu Elfriede Jelineks Textstrukturen«, URL: Elfriede Jelinek und die Musik. Intermediales Wissenschaftsportal des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums). www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/file-admin/user_upload/Mit_Worten_komponieren_als_w%C3%A4ren_es_T%C3%B6ne.pdf (Zugriff: 04.04.2025)

3 Instagram-Account von Jenny Wilson, Post www.instagram.com/the_jennywilson/p/DDW0gAFs9g1/?img_index=6 (Zugriff: 04.04.2025)



Paula (Alexandra Büchel) an der Durchsageanlage in der Fabrik

womöglich, weil der Referenzrahmen von Wilsons Musik eben nicht Oper ist und sie sich vor einem anderen Hintergrund entfaltet. In jedem Fall bringt Wilson musikalische Facetten in ein Opernhaus, die man dort nicht antrifft, und die Spaß machen – etwas, das sich nicht als erste Assoziation im Kontext zeitgenössischer Kunstmusik einstellt; was sie aber gegebenenfalls für das so stark umworbene jüngere, generell diversere (Nicht-) Publikum interessant machen könnte.

Dennoch bleibt dem musiktheatererfahrenen Ohr nicht verborgen, dass das Orchester, das Wilsons Komposition tragen soll, für sie streckenweise völlig überdimensioniert ist: Immer wieder spielen viele Instrumente dasselbe und verwaschen damit den Klang besonders dort, wo er Fokus und Konzentration bedürfte. Ein Umstand, den man als beispielhaft dafür deuten könnte, was Ery bei der Tagung 2022 in Budapest monierte: Die Musik wird an diesen Stellen für das örtliche Orchester arrangiert anstatt dafür, was die Komposition eigentlich bräuchte. Zudem sind Musik und Libretto keinesfalls zu jedem Zeitpunkt harmonisch miteinander verknüpft. Es gibt Momente starker (unfreiwilliger) Reibung, für die die überaus einfallsreiche Regie immer wieder kreative Lösungen finden muss. So passiert es, dass hochanspruchsvolle und für das Verständnis des Fortgangs der Handlung wesentliche Texte auf überbordende, geradezu kineastische Klangmauern prallen. Mikrophonierung kommt in einer puristischen Idealvorstellung unmediatisierten Stimmklangs in der Oper aber kaum in Frage, so dass sich die Regie allen ihr zur Verfügung stehenden Mittel bedienen muss, diese Diskrepanzen in ihrer Umsetzung auszubalancieren.

Regisseurin Éry verlegt die 28 Szenen in eine Unterwäschefabrik, wie sie auch in Jelineks Roman immer wieder Austragungsort gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse ist. Sie löst darin das Akustik-Problem in der Einführung einer fabrikeigenen Durchsageanlage sowie eines Transistorradios, durch das auch Jelinek selbst zu Wort kommt. Sie macht aus der sprichwörtlichen Not eine Tugend und entwickelt so Szenen großer Komik, aber auch die Möglichkeit akustischer Nähe zur Stimme, wo es sie braucht.

Auch die geradezu leitmotivisch wirkende Ausstattung (Basia Bińkowska) fängt dramaturgische Schwächen des Stückes immer wieder auf. In dieser Fabrik wird sämtliches Interieur zu musiktheatralen Gestaltungsmaterial: Ein abgerollter grüner Stoffballen wird zum familiären Obstgarten, der wiederum sozialen Status und den Versuch von Kultur bzw. Kultiviertheit repräsentiert; Nähmaschinentische auf Rollen werden zu Szenen choreografierten Kollektivismus; das verglaste Vorarbeiterbüro wird zum Kammerpielort von häuslicher Gewalt und Missbrauch. Dabei verströmt das Setting permanent die Einheitlichkeit, Sauberkeit und Sachlichkeit einer streng geführten Produktionsstätte. Nichts bleibt verborgen, alles noch so schmerzhaft und schwer zu ertragende der zwischenmenschlichen Abgründe kommt hier ans kalte Neon-Fabrik-Licht. Die Formalität dieses Settings ist eine Visualisierung der Jelinek oft zum Vorwurf gemachten Kälte ihrer sprachlichen Ausdrucksweise, die letztlich nichts anderes als ein Spiegel der Verhältnisse ist, die sie beschreibt. Die sachlich-technische Distanz in der Ausstattung bewirkt eine ebensolche in der Rezeption der Oper, die wiederum Momente enormer Komik ermöglicht: aus Stoff genähte Körperteile, die an Kleiderstangen durch die Fabrik durchgeschoben werden und die Austauschbarkeit der Anteile der weiblichen Anatomie von ›Wert‹ vor Augen führen; eine Armada an identischen Plüschäpfeln, die im ›Obstgarten‹ auf die sich nach ihnen als Statussymbol verzehrenden Brigitte niederregnen; oder aber die Girlande mit der Aufschrift »Grattis på kvinnedagen« (alles Gute zum Frauentag), die eingefahren wird, als sich die Abiturientin Susi für ein Leben als Hausfrau und gegen ihren



Brigitte (Linnea Andreassen) und Heinz (Hrólfur Sæmundsson) im ›Obstgarten‹

Schulabschluss entscheidet. (Besonders bitter die Ironie, dass die Premiere von *Älskarinnorna* am 8. März, der Internationale Frauentag, stattfand.)

Die von Vill beschriebene Mehrstimmigkeit wird zudem zu einem zentralen künstlerischen Mittel der Oper, die ihre acht Solist:innen durch die 28 Szenen immer wieder zu einem organischen Klangkörper formt. Auch hier gibt es keine ausgearbeiteten Figuren bzw. Rollen; neben Brigitte und Paula, die lediglich »Beispiele« (ein »gutes« und ein »schlechtes«) darstellen, repräsentieren die Sänger:innen mehrere Positionen oder bilden diese chorisch gemeinsam ab. Das Chorische nimmt in *Älskarinnorna* den Umweg über die theatrale Praxis des chorischen Sprechens aus dem Schauspiel, wie es vor allem von Hans-Thies Lehmann für das postdramatische Theater beschrieben wurde,⁴ und wird erneut zu einem musikalischen Opernmittel. Zwischen Sprechen, Sprechgesang und Deklamation erfüllt dieser Chor allerdings weniger eine kommentierende oder erklärende Funktion, sondern ist viel mehr aktiv handelnde (gesellschaftliche) Kraft. So verkörpert er nicht unmittelbar Fabrik-Arbeiter:innen die als in das System voll integrierte Werk tätige sprechen, sondern sind vielmehr als Repräsentation der gesellschaftlichen Ansprüche an diese Arbeitenden zu verstehen. Er verkörpert auch nicht tatsächlich das familiäre Umfeld Erichs, das ihn aus egoistischen Motiven von einer Heirat mit Paula »nach unten« abhalten will, sondern das vorherrschende patriarchale Familienverständnis. Das immergleiche rhythmisch-stilisierte Atemgeräusch, mit dem Geschlechtsverkehr chorisch markiert wird, bleibt ebenso mechanisch und (vor allem im Machtgefälle) gleich wie die Werkstücke der Arbeiter:innen in der Fabrik. Wie die individuellen international gastierenden



Susi (Natalie Hernborg) wird Hausfrau und wünscht »Alles Gute zum Frauentag!«

4 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Berlin 1999, S. 233ff



Fabrikarbeiterin (Charlotte Hellekant) transportiert weibliche Körperteile von vermarktbarem Wert

Gesangssolist:innen es vermögen, in immer wieder wechselnden Konstellationen einen organischen Klangkörper in Bewegung zu bilden, ist wie vieles andere an dieser Produktion bemerkenswert, und das nicht nur, weil es untypisch für die Oper ist. Die Sänger:innen zeigen sich im beeindruckenden Zusammenspiel als ein Ensemble, das in seiner Simultaneität nur so ausdrucksstark ist, weil die Sänger:innen im Vertrauen auf diesen Ausdruck immer wieder auf ihren individuellen verzichten. Das Stück verlangt ihnen generell einiges ab: Sie sind im Prinzip ohne Pause auf der Bühne anwesend; sie führen anspruchsvolle Choreografien aus, in denen immer wieder Bühnensatzstücke bewegt und eingerichtet werden müssen; sie bedienen Live-Kamera, Wind- und Nebelmaschinen, während sie gleichermaßen mit der Darstellung intensiver Szenen von Sex und Gewalt befasst sind – und chorisch wie solistisch herausfordernde Gesangspartien zu absolvieren haben.

Regie als Empathie

Dass sich dieses vertraute Ensemble auf Zeit bilden konnte, hatte einerseits viel mit einer keineswegs selbstverständlichen Offenheit für eine künstlerische Praxis jenseits traditioneller Repertoireproduktionen seitens der Sänger:innen zu tun; aber nicht zuletzt auch mit der Regie und dem damit verbundenen Arbeitsklima. Der für die meisten neue (weil oft im Budget nicht vorgesehene) Einsatz eines Intimacy Coach (Nilla Hansson) in der Erarbeitung der Szenen mit sexuellem Inhalt ist nur ein Beispiel für Erys Herangehensweise. Sie versteht ihre Arbeit prinzipiell als die



Das Ensemble (v.l.n.r.: Per Lindström, Charlotte Hellekant, Markus Schwartz, Natalie Hernborg, Alexandra Büchel, Hrólfur Sæmundsson, Linnea Andreassen) mit Live-Kamera und beweglichen Bühnenversatzstücken



einer Jongleurin: »Uns war es wirklich wichtig, etwas Neues zu liefern, das zwischen Theater und Oper angesiedelt ist und Jennys Vision genauso wie Erics Libretto unterstützt – dies aber auch für Jelinek leistet, für die Sänger:innen, für uns selbst. Und das ist der Moment, wo man beginnt, viele Dinge auf einmal jonglieren zu müssen.«⁵ Dass Regie eine komplexe, viele Dinge vereinende Angelegenheit ist, ist nicht neu; die Empathie und »Care«, um mit Erys Worten zu sprechen, mit der dies geschieht ist hingegen durchaus eine Tendenz, die insbesondere bei weiblichen Regieführenden ihrer Generation vermehrt zu beobachten ist. Empathie und Care werden bei

Im besten Fall soll jede Entscheidung,
so die Regisseurin, eine intentionale sein:
eine »with care«.

Ery zum bestimmenden Movers für alle künstlerischen, aber auch theaterpraktischen Entscheidungen, die Regie zu treffen hat. Die Grundidee des Kollaborativen, die der Oper als Synthese der Künste prinzipiell eingeschrieben ist – niemand kann Oper alleine machen! – tritt der Idee des alles künstlerisch allein verantwortenden Genieregisseurs entgegen, und zwar mit der Haltung, gemeinsam an etwas zu arbeiten, das größer ist als die individuelle Künstler:innenpersönlichkeit. Dabei ist nicht jede Entscheidung eine künstlerische und nicht jede künstlerische eine, die Erys künstlerischer Eingebung entstammt. Im besten Fall soll jede Entscheidung, so die Regisseurin, eine intentionale sein: eine »with care«.

Kunst bietet die Möglichkeit, sich aus der eigenen Perspektive zu lösen und so den eigenen Horizont nicht zuletzt auch ethisch zu erweitern. Der Weg zu einer solchen Erweiterung führt für Künstlerinnen wie Ery (und Bińkowska) über Empathie: über die Veränderung der eigenen Perspektive für das Verständnis der Perspektive anderer: »Ich bin empathisch und weiß, was ich will. Ich bin selbst schon aufgetreten, ich stand schon einmal auf der Bühne, ich war Produktionsleiterin, Regieassistentz [...]. Deshalb gibt es mehr Empathie bei unserer Arbeit und ich denke, dass das etwas Gutes ist – obwohl man diese Empathie eben auch genau dosiert einsetzen sollte.« Sie sei zentral für den Umgang mit den Menschen, die ihre Produktionen theaterpraktisch erarbeiten; mit denen, die ihr Konzept auf der Bühne repräsentieren; mit den Urheber:innen der musikdramatischen Vorlage, auf die sie sich stets bezieht und nicht zuletzt mit denjenigen, die ihre Produktion rezipieren. So darf bei Ery die Darstellung von (sexualisierter) Gewalt gegen Frauen nie ohne Kontextualisierung und eine unbedingte Notwendigkeit durch das Stück erfolgen – immer unter der Berücksichtigung aller Beteiligten vor, auf und hinter der Bühne. Empathie verbleibt dabei keineswegs rein metaphorisch und abstrakt als Haltung im Hintergrund, sondern betrifft zuallererst in der Bewältigung theaterpraktischer Herausforderungen während der Proben auf und hinter der Bühne.

⁵ Persönliches Interview mit Franciska Ery, 3. März 2025.

6 Vgl. Richard Sennett, *Together. The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, New Haven 2012

7 Susanne Schmetkamp, »Perspektive und empathische Resonanz: Vergewärtigung anderer Sichtweisen«, in: *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*, hrsg. von Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran, Bielefeld 2017, S. 135

Der amerikanische Soziologe Richard Sennett betrachtet Empathie als eine wichtige Fähigkeit für Kreativität und Zusammenarbeit in der modernen Gesellschaft und sieht darin die Grundlage für echten Dialog und gegenseitiges Verständnis. Im Gegensatz zur emotionalen Sympathie beschreibt er Empathie als eine »kühle« Geisteshaltung, die Unterschiede zwischen Menschen anerkennt und akzeptiert, anstatt zu versuchen, sie aufzulösen.⁶ Die Ästhetik-Professorin Susanne Schmetkamp versteht darunter auch das »intersubjektive und interkorporale Mitgehen des menschlichen Leibes in Anbetracht affektiver Vorgänge«⁷ Empathie ist ein Prozess, der Präsenz generiert, bei dem es eben nicht zur Übernahme von Gefühlen kommt, sondern bei dem die Distanz zum Gegenstand der Einfühlung gewahrt bleibt – und damit auch die Möglichkeit, sich dazu aktiv zu verhalten. Diese Haltung soll es ermöglichen, in komplexen Situationen neue Lösungen zu finden und erfolgreich zu kooperieren, was eine empathische Grundhaltung besonders wertvoll für kreative Prozesse macht, so Sennett.

Musiktheater bietet in seiner inhärenten komplexen und unmittelbaren Hypermedialität die Möglichkeit für ein solches Arbeiten aber auch Wirken in besonderer Weise: Kollaborative Prozesse, wie sie die Oper



Die Fabrik-Kolleg:innen (v.l.n.r.: Charlotte Hellekant, Per Lindström, Markus Schwartz, Hörður Sæmundsson, Natalie Hernborg, Susanna Levonen) fragen Paula (Alexandra Büchel, 2. v. l.) nach ihren Träumen

erfordert, sind also dann produktiv, wenn sie empathisch verfahren. Umgekehrt scheint es in seiner direkten empathischen Ansprache durch die Musik und die menschliche Stimme im Zusammenspiel mit anderen Künsten die Gleichzeitigkeit von kognitivem Verstehen und körperlich-emotionalem Mitschwingen seitens der Rezeption zu begünstigen. Dieses Potenzial eines Verstehens und Mitschwingens verstanden als Resonanz – nach Hartmut Rosa ein »spezifisch kognitives, affektives und leibliches Weltverhältnis, bei dem Subjekte auf der einen Seite berührt und bisweilen bis in ihre neuronale Basis ›erschüttert‹ werden, bei dem sie aber auf der anderen Seite auch selbst ›antwortend‹, handelnd und einwirkend auf die Welt bezogen sind und sich als wirksam erfahren«⁹ –, bietet vielfältige Anknüpfungspunkte an Oper für ein zeitgenössisches Publikum. Die dem Musiktheater und der Oper eigene Synthese der Künste sowie ihre Simultanität der ästhetischen Ereignishaftigkeit vermögen es, dieses Publikum da abzuholen, wo es ›ist‹ und gleichzeitig Räume der ästhetischen Differenzenerfahrung zu öffnen.

Es ist interessant zu beobachten, wie sich der intensive Emanzipationsprozess der Regie im Verlaufe des 20. Jahrhundert vor allem über das Regietheater in der Oper beinahe umzukehren scheint: Versuchte das Regietheater mit Nachdruck die Vorherrschaft der eigenen (Regie-) Autor:innenschaft vor jener der musikdramatischen Vorlage zu etablieren, scheinen Regisseurinnen wie Ery in ihrer Haltung letztlich zu einer hermeneutisch-archäologischen Haltung ihrer Vorlage gegenüber ›zurückzufinden‹. Dabei geht es nicht um Unterwerfung der eigenen künstlerischen Arbeit einer Autorintention im Sinne einer nachschaffenden Umsetzung. Es geht vielmehr um eine Positionierung auf Augenhöhe, die die Autorintention durchaus zu explorieren versucht, aber mit den möglichst radikalsten Mitteln der Zeitgenossenschaft übersetzt und darzustellen versucht. Aus einer Haltung der Dienerschaft und Unterwerfung wird eine der Empathie und Care, mit der dem Unterfangen Oper selbstbewusst aber nicht ohne Wertschätzung gegenübergetreten wird.

Aktiv engagiertes Mitempfinden – eingebracht durch Künstler:innen wie Ery, umgesetzt durch ein dafür empfängliches Ensemble und rezipiert von einem für Resonanz offenes Publikum kann so den hochartifizialen Kunstraum der Oper zu einem – heute so dringend benötigten – Ort der Empathie werden lassen. Dass dies keineswegs nur eine Utopie ist, zeigt – in weiten Teilen – *Älskarinnorna*. ■

Ulrike Hartung ist promovierte Musiktheaterwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkten in den Bereichen zeitgenössische Musiktheaterpraxis, Postdramatik, Oper und Musiktheater als Institution und Freies Musiktheater. Aktuell ist sie Senior Researcher an der Universität Greifswald.

9 Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2019, S. 279