III
»Leserbrief«

Markus Hechtle

Ich habe die Texte von Jörg Mainka und Christian Kemper vorab gelesen. Sie sind aufschlußreich und klar. Zu klar. Für mich. Ich sollte dazu Stellung nehmen, den Blick des Dritten exponieren. Aber das ist schwierig, denn beim Lesen hat ein Gedanke den anderen ausgehebelt, der eine dem anderen widersprochen. Chaos. Mein Verdacht: das liegt im Ansatz begründet, auch in der Sehnsucht nach stringenter Argumentation. Wem werden eigentlich die Fragen gestellt? Dem Komponist, dem Regisseur, dem Bühnenbildner? Wer sollte Struktur sichtbar machen? Vielleicht ist es auch viel zu kompliziert, die mimetische Qualität der Musik als Voraussetzung des szenischen Scheiterns anzunehmen. Auch die Feststellung, Szene entbehre den strukturellen Gehalt musikalischer Vorgänge, ist zunächst eine Aussage über Oper im allgemeinen, d.h. über Oper seit Monteverdi. Genau darin lag die Chance von Oper, nämlich der Bühnensituation Musik beizubringen, ihrem Betrachter Struktur anzubieten, die im rein Szenischen so nicht erlebbar ist. Lachenmanns Oper unter diesem Aspekt zu kritisieren heißt: ihre scheinbare Schwäche in der Stärke der traditionellen Oper zu suchen.

Der Text ist also da, er wird von der Musik erzählt. Und zwar in einem Maße, wie wir es aus traditioneller Oper nicht kennen. Die Musik entsteht dicht am Text und an den Bildern des Texts, eher vergleichbar mit der Klavierbegleitung eines romantischen Klavierlieds, die alleine, ohne Sänger vorgetragen wird. Und doch ist alles da, wird alles erzählt.

Bei Lachenmann ist das extrem entwickelt. Struktur entsteht über Stichworte; Stichworte, die ganze Zustände, Bedingtheiten, Situationen aufreißen. Kryptisch zwar und kodiert, aber niemals abstrakt. Das ist eine wesentliche Entfernung vom Serialismus der Anfangsjahre. Eine wesentliche Entfernung auch von herrschenden Idiomen und Gestalten. Sein struktureller Entwurf kann nur *seiner* sein, er ist im Gegensatz zu einer (scheinbar) allgemein verfügbaren Syntax der traditionellen Musik direkt auf das Narrative hin erfunden.

Darin scheinen mir auch wesentlich andere Ausgangsvoraussetzungen zu liegen. Syntax in traditioneller Musik muß vom jeweiligen Komponisten ins Narrative, ins Darstellende hinein verformt werden. Es stimmt doch nicht, daß es hier Materialien gegeben hätte, die von sich aus schon gesprochen hätten! Die musikalische Anbildung bildlicher Vorbilder geschieht über einen komplizierten und kodierten Übersetzungsvorgang, der, wenn er sich konventionellen Vorbildern, also tradierten Vereinbarungen, anschließt, allgemeinverständlich und erkennbar sein kann.

Sein *kann*, aber nicht muß! Die Bildlichkeit romantischer Klavierlieder sehnt sich nach dem Poetischen, nach einer viel weniger syntaktischen, als vielmehr der emotionalen Situation, den Bedingungen der Geschichte sich anschmiegenden musikalischen Formung. Lachenmann versucht beides: Entwurf eines Materials und Neustrukturierung. Beides ist aber nicht voneinander zu trennen, es ist nicht verifizierbar, ob das eine oder das andere das eine oder andere bedingte.

Ich habe große Zweifel, ob die Bildlichkeit, die Christian Kemper in der Musik aufzeigt, tatsächlich Konkurrenz zur Szene sein kann und daher eigentlich auch nicht die Ursache für die Schwierigkeit der Bebilderung sein dürfte.

Der Begriff der Bildlichkeit in der Musik hinkt ohnehin, er ist doch nur ein operatives Hilfsmittel, eine Notgeburt. Daß Hören Bilder evoziert, ist mit graduellen Unterschieden fast auf jede Musik anwendbar. Musik kann alles evozieren: Bilder, Farben, Gerüche, Erinnerungen, Gefühle. Darf sie deshalb nicht in Verbindung mit Medien treten, die sichtbar oder ausgesprochen mit Bildern, Farben, Gerüchen, Erinnerungen, Gefühlen arbeiten? Gerade deshalb wird sie in unterschiedlichsten Kontexten bemüht, als Stimmungsmacherin, als Verführerin, als suggestive Kraft, die gerade das zu leisten vermag, wo andere Medien an ihre Grenzen stoßen. Oft ist das auch in der Oper so.

Die als selbstverständlich gesetzte und deshalb nicht weiter befragte Annahme, musikalische Mimesis behindere oder erschwere die Bebilderung, scheint mir einem a priori gesetzten Verbot von Redundanz zu entspringen, das ich nicht ohne weiteres hinnehmen will. Es scheint ein Auswuchs von political correctness im künstlerischen Denken zu sein, ganz oben gehandelt im Katalog des Verbotenen. Redundanz ist aber per se keine Krankheit, kein schlimmes Laster. Sie muß immer aufs neue geprüft und bedacht werden. Als Möglichkeit, das gleiche zu meinen, ohne das gleiche zu sagen, ist sie ein wesentliches künstlerisches Mittel. Das Mädchen, die Großmutter, die Wagen, die Hölzchen, die Hauswand, die Schneeflocken, sie alle könnten auch Hörhilfe sein, sie könnten zur Erschließung dieser anderen Welt, der Welt der musikalischen Bilder beitragen. Ein Opernhaus ist schließlich keine protestantische Kirche, in der nur die Musik vom Verbot der Bildlichkeit entbunden ist!

Struktur bei Lachenmann ist schon narrativ, weil daraufhin geboren. Damit reißt die Musik aber gnadenlos das Ruder an sich, wenn sie im Opernkontext erscheint. Sie kann nicht bescheiden sein, sie will nie Hintergrund sein, sie deutet immer nur auf sich und ihre Inhalte. Tote Zeiten kennt sie nicht, denn Fläche ohne inhaltliche Anbindung, einfach nur Fläche als den anderen Medien zur Verfügung gestellte Zeit, will sie nicht sein. Freyers szenische Reaktion war deshalb eine hochmusikalische, zeugte von Feingefühl und psychologischem Gespür. Vielleicht hatte er Angst, das scheinbar Schwache und Fragile zu verletzen. Bestimmt wollte er diese Musik respektieren, sie hörbar machen, ihr größtmögliche Aufmerksamkeit zugestehen. Aber ist diese Art der Rücksichtnahme fruchtbar? Wir wissen es genau: Eine Diva

kann in der selbstbewußten Hand eines starken Regisseurs noch besser zur Geltung kommen. Gerade weil ihr Narzißmus gebrochen, ihr Geltungsdrang behindert wird. Musikalisches Selbstbewußtsein in der Oper kennzeichnet sich auch durch die Fähigkeit, nicht immer im Vordergrund stehen zu müssen, durch das Vertrauen, auch Diener und Helfer sein zu können. Vielleicht wäre es leichter möglich gewesen, der Lachenmannschen Musik Oper beizubringen, hätte man ihr vorübergehend den Platz gewiesen. Der Terror des stillen Abwartens, den Lachenmann so fürchtet, er ist über den Umweg der sich zur Musik geradezu unterwürfig verhaltenden Szene ins Opernhaus eingekehrt.

Ein wesentlicher Punkt scheint mir auch in einem viel einfacheren Sachverhalt zu liegen. Es gab in der Hamburger Inszenierung keine Sänger auf der Bühne, d.h. keine handelnden Personen. Damit fehlte aber das wichtigste Bindeglied zwischen Stoff, Instrumentarium und Szenarium. Opernsänger binden alle Aspekte, sie sind Handlungsträger, Klangerzeuger und visuelles Element. Wichtige Schnittmenge im Kräftespiel der Medien. Sie dienen einer konsistenteren Verzahnung von Musik und Bild. Auf sie kann die Musik verweisen, das Bild kann sie aufnehmen oder abstoßen. Klang im Bild, Bild im Klang. Wenn sie schweigen, wenn sie abwesend sind, tritt anderes in den Vordergrund. Das Spiel von wechselnden Vorder- und Hintergründen, es ist in der Oper, im ältesten »Multimedia-Event«, genuines Element. Bricht es weg, verschieben sich die Materialien, verkrümmen sich Balancen, bilden sich verkrustete, schwer aufzubrechende Hierarchien. Orfeo, Don Giovanni, Fidelio, Turandot, ohne Sänger auf der Bühne? Die Sänger im Bühnengraben versenkt, abgeführt? Es gäbe ähnliche Probleme, ich bin sicher.

Der Mensch im Bühnenraum, er scheint Voraussetzung für die von Erwartungshaltungen geprägte Opernwahrnehmung zu sein. Die Geschichte einer Oper, der Stoff, seine strukturelle Durchdringung, scheinen für das mediale Zusammenspiel zunächst sekundär. Singende Menschen im Bühnenraum. Das macht doch Oper wesentlich aus. Reaktion der Musik mit ihren Mitteln auf Zustände, auf Stoffe, denen immer Archetypisches anhaftet, eben »Ewig-Menschliches«. Wir starren gebannt auf einen Kasten, in dem sich Menschen meist unnatürlich wie behindert bewegen, aus unerfindlichen Gründen Texte singen, statt sie einfach zu sprechen, stundenlang sterben, in den einfachsten wie kompliziertesten Situationen. Wir könnten sagen: ja, die Schönheit der Musik ist's, die uns das ertragen läßt. Nicht nur. Es ist auch der Blick von Mensch zu Mensch, der Blick von außen auf die eigene Spezies, auf das eigene Leid, die eigene Freude. Wir sehen uns dort und haben Mitleid. Der Stoff Lachenmanns bietet all das, aber wir sehen nichts. Wir können die Bühne nicht ins Ganze integrieren, weil sie sängerleer ist. Das Mädchen, das dort auftaucht, können wir nicht in die Musik integrieren, weil sie stumm ist. Die Sänger, die es gibt, können wir nicht orten, da wir sie nur hören, selten sehen, usw.

Aber ehrlich gesagt: ich bin mir überhaupt nicht sicher, ob der Entwurf einer neuen Oper dieser Kriterien bedarf. Vielleicht ist es doch der sängerleere Raum,

der neue Wahrnehmungen ermöglicht, vielleicht doch die erstarrte Szene, die uns Freiheit schenkt. Vielleicht, und insgeheim hoffe ich das, ist es am Ende nur der alte, von Erwartungshaltungen und Erfahrungen durchtränkte Begriff von Oper, der den Blick verstellt? Veränderte Identität ist immer an Namensänderung gekoppelt. Das wissen wir aus Krimis. Nicht das Fehlende zu ergänzen suchen, sondern das Fehlende als Entwicklungschance begreifen? Abwesenheit als Konzentrationsmittel, als Filtrat? Die Tragödie des Hörens als Zukunft von Oper, pardon, als Zukunft von x....?

Lachenmanns Oper existiert, sie kann inszeniert werden. Behutsam, respektlos, zärtlich oder ignorant. Bestimmt wird die Stuttgarter Inszenierung versuchen, szenische Akzente zu setzen, die Sänger auf die Bühne zu bringen. Und wir können gespannt sein, ob die wunderbare Musik Lachenmanns dadurch verletzt oder behindert wird. Ich wette dagegen.