

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit

Musiktheater der Avantgarde präsentiert sich zu Beginn des neuen Jahrtausend als ein Kristall mit tausend Facetten: Das Dramatische weicht zunehmend dem Bildhaften, die Literatur-Oper erlebt eine Metamorphose ins Biographische. Und Sänger? Muss eine Oper auch nicht mehr unbedingt haben. Ein Überblick.

Anna Karger in der Titelpartie der Hamburger Uraufführung von Helmut Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“.

Foto: Monika Rittershaus

Frieder Reininghaus

Theoriebildung zeitigte Folgen. Inzwischen wissen wohl so gut wie alle Produzenten des musikalisch Neuen und des als avanciert gehandelten Musiktheaters, dass es wenigstens so sehr auf das ankommt, was sie jeweils *abschaffen*, wie auf das, was sie allemal im Sinn herkömmlicher Herstellungs- und traditioneller Zubereitungsweisen *erschaffen*. Frei nach Wilhelm Busch gilt die Devise: „Das Neue, dieser Satz steht fest, ist stets das Alte, das man lässt“.

Arbeiten wie „Votre Faust“ von Michel Butor und Henri Pousseur (Mailand 1969) wiesen den Weg. Auf dem wurde zuvorderst abgesehen von dem, was in Gestalt der (musikalischen) Dramen und des Dramatischen in ihnen lange Zeit selbstverständlich war: Handlung (und deren kulminierende Entwicklung); Konflikt zwischen (singenden) Personen (und gegebenenfalls sogar dessen Lösung oder Versöhnung); Konfrontation von Interessen, gar Gesellschafts- oder Geschichtsentwürfen. Radikal abgebaut wurden also Momente wie Spannung, Rührung, Erbauung und Lehrstück-Ambitionen. Der Bedarf an derlei, wie überhaupt der Wunsch nach „Unterhaltendem“ und Informativem, wird längst von Kino, Fernsehen oder in merkwürdigem Anachronismus von den kommerziellen

Musical-Produktionen bedient. Die reflektierte Musikbühne wurde gewahrt, dass sie da inzwischen in unmittelbarer Konkurrenz haushoch unterlegen ist.

Mit der großen Reduktion schwanden exemplarisch auch, wiewohl sie andernorts fast unangefochten weiterleben, die Idee und die Realität des Werkes selbst (zumindest im kompakten Sinn des neunzehnten Jahrhunderts), am sichtbarsten demontiert am Ende der Achtziger Jahre mit den „Europas“ von John Cage (Frankfurt 1987). Zuvor schon, das erwies sich als Erbschaft der krisensymptomatischen und kulturrevolutionär angetönten Zäsur von 1968, hatte sich – beispielhaft mit Mauricio Kagels „Staatstheater“ (Hamburg 1971) – eine neue Werk-Idee etabliert: in Reflexion über Geschichte und gesellschaftlich-ästhetische Gegenwart von Musiktheater. Vorzugsweise auch im Reflex auf eine zu ihrem Entstehungszeitpunkt dezidiert fortschrittliche, „revolutionäre“, grenzüberschreitende Kunst. Das avancierte Musiktheater entwickelte, wie entsprechende Strömungen in anderen Künsten, in hohem Maß selbstreferenzielle Züge. Konsequenter war daher, dass in den letzten Jahren zahlreiche musiktheatralische Versuche entwickelt wurden, die sich auf Biographien von Künstlern bzw. deren jeweiliges Oeuvre richteten: Vincent van Gogh (mehrfach), Alberto Giacometti, Joseph Beuys und Johannes Vermeer avancierten zu – mitunter auf der Bühne

nicht (mehr) anwesenden – „Opernhelden“. Gelegentlich gerieten auch, mit ironischem Augenzwinkern, Kunsthändler und Kunstfälscher in den Blickwinkel. So geschehen durch die mit höchstönendem Titel und Cross-Over-Musik ausgestattete Kammeroper „Triumph of Spirit over Matter“ von Johan Thielemans und Wim Henderickx (Brüssel 1999).

Mit Adriana Hölszkys „Tragödie“ (Bonn 1997) hatte sich sogar zuvor schon das Bühnenbild zum Protagonisten einer musikdramatischen Arbeit erhoben. Im Verbund mit einem dicht gewirkten Orchester-Satz, bei dem elaborierteste instrumentale Chaos-Künste mit strengem Ordnungsstreben in hörbarem Widerstreit liegen und der auf Gesang (überhaupt auf menschliche Stimme) gänzlich verzichtete, illuminierte sich Wolf Münzners Raum-Installation: Nach und nach werden Spuren einer menschlichen Blutspur erkennbar, die sich in diesem Wohn- und Schlafraum sowie dem daran anschließenden Badezimmer ereignet haben muss. Mord? Oder Selbstmord? Die Kopfarbeit, zu der mit dieser minutiös auskomponierten Tragödie angeregt wurde, führte exemplarisch das Verhältnis einer variantenreichen Musik und eines im Prinzip gleichbleibenden Bildes durch, das freilich durch raffinierte Lichtwechsel ebenfalls der Veränderung unterworfen wurde. Ein Bild dient auch als Ausgangs- und Angelpunkt von Claus-Steffen Mahnkopfs „Angelus Novus“

(München 2000). Es wird freilich auf weit intellektuellere Weise in ein Gesamtkunstwerk eingebracht, das wohl derzeit als die Speerspitze des Ausgeklügelten und Ausgetüftelten gelten darf. Mit Paul Klees Bild und einer Geschichtstheorie von Walter Benjamin konstituierte Mahnkopf eine in „new complexity“ gearbeitete und von mehreren gleichzeitig wirkenden Strukturprinzipien durchdrungene Riesen-Partitur, durch die sich ein beklemmendes Memento erhob. In ihm war kaum ein Wort des ohnedies ängstlichen Textes zu verstehen. So wenig die hoch komplexe Musik den Text kommentiert, auf ihn auch nur merklich reagiert, so wenig wollte die Uraufführungs-Inszenierung den Text illustrieren oder die Musik kontrapunktieren, sondern frei hinauszuweichen in Museums- und Kino-Bildwelten. Eine insgesamt wohlwollende Besprechung der Uraufführung sah denn auch einen Umschlag der „überdeterminierten Kniffligkeit“ in den Wirkungszusammenhang von Beliebtheit und „die Grenze gesamtästhetischer Aleatorik erreicht.“ Ein „Versuch, die Elemente eines möglichen neuen Musiktheaters unabhängig voneinander, aber trotzdem in Beziehung zueinander zu setzen. Cages *Europas*, Nonos *Prometeo*, Wolfgang Rihms *Artaud-Séraphin*, Rolf Riehm's *Schweigen der Sirenen* nach Kafka, Adriana Hölszkys *Tragödie*, Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* standen für ähnliche Ansätze eines semantisch kryptischen, alles Narrative verweigern den Umgang mit Texten und anderen Materialien. Der Horizont hat sich geweitet.“ (G.R. Koch, FAZ v. 2.5.2000).

Die Bilder, auf neue Weise in Bewegung versetzt, triumphieren in der Opernarbeit des britischen Ausstellungs- und Filmemachers Peter Greenaway. Seine Modelle bewegen sich ganz „weit vorne“. Die Grenzüberschreitung zu filmischer Obsession, Kunst-Installation und einem Theater der (virtuellen) Schrift suchte Greenaway bei der Uraufführung seiner Künstler-, Pferde- und Schlachthof-Oper „Rosa“ (Amsterdam 1994), zu der er sich mit dem niederländischen Polystilisten Louis Andriessen verband. Gleichfalls bei der kunst- und sozialgeschichtlich beziehungsreichen Produktion „Writing to Vermeer“ (Amsterdam 1999), bei der Greenaway und der postmodern gestimmte Andriessen ihren stillen Helden jedoch nicht zum Singen brachten, nicht einmal auftreten ließen. Fingiert, gezeigt, gezeugt und ausmusiziert wurden achtzehn Briefe, welche die Frau, die Schwiegermutter und das Modell Saskia an Johannes Vermeer adressierten, als er

1672 das einzige Mal in seinem relativ kurzen Leben verheiratet – als Gutachter von Delft ins benachbarte Den Haag. Raffiniert legten sich die auf die Bühne projizierten Schriftzüge über die Frauen-Figuren, die Vermeers Bildern entstiegen. Greenaway beutet die altmeisterlichen Schönheiten aus, transformiert sie in neue und scheint wohlgelant auf der Suche nach verlorenen Zeiten.

Dieselbe Aufmerksamkeit wie Malern, Bildhauern und Bildern wurde seitens der Musiktheatermacher dem mordenden und komponierenden Fürsten Gesualdo zuteil (ebenfalls mehrfach), auch dem sterbenden Händel und dem auf der Reise nach Prag verschwindenden Mozart. Betönt und besungen wurden keineswegs nur Protagonisten der Weltpolitik (wie Richard Nixon, Mao Tse-Tung, Michail Gorbatschow), sondern auch literarische und musikalische: Jakob Lenz (nach Georg Büchner) und Christian Dietrich Grabbe, Peter Tschaikowsky und Giuseppe Verdi, Michail Bulgakow und Boris Pasternak, Wladimir Majakowskij und Alexandr Solschenizyn, Dmitri Schostakowitsch und die Sopranistin Galina Pawlowa Wischneskaja, der Jazzmusiker Jack Tiergarten und der Komponist Juan Manuel de Rosa, Peter Weiss und Paul Celan. Ein Ende dieser illustren Liste ist nicht abzusehen.

Das vielleicht scharfsichtigste und feinohrigste Interesse des selbstreferentiell fortgeschrittenen Musiktheaters trifft auf das Ich: Als gelte es keine Zeit zu verlieren durch Beschäftigung mit anderen Menschen und Dingen, richtet es sich auf das jeweils Eigene (das noch nie so wertvoll erschien wie heute); vielleicht – in Anflügen von Vermittlungswillen – etwas genereller auf menschliche Innenansichten, Seelenzustände und die Ursachen für Deformationen. Weit fortgeschritten auf dem Pfad einer sich selbstständigenden tönenden Selbstreflexion ist Beat Furrer mit seinem „Narcissus“ (Graz 1994), weiter noch Charlotte Seither mit „anderes/selbst“ (Bonn 2000). Und selbst dort, wo die radikal gemünzte Komposition weit hinausgriff in die Fremde – wie Wolfgang Rihms „Eroberung von Mexico“ (Hamburg 1992) oder Peter Mussbachs und Peter Ruzickas Annäherung an die Shoah durch „Celan“ (Dresden 2001, siehe S. 26) – war in ihnen allenthalben in hohem Maß Seelenerkundung aufgehoben. Die ist, neben den neuen Definitionen des Ton-Bild-Verhältnisses, der andere große Angelpunkt des gegenwärtigen avancierten Musiktheaters. Das freilich zeichnet sich durch eine erfi-

ROSSINI
IN WILDBAD

Das Hölderlin-Projekt
Zur Musikalität der Poesie

7.-10. Juni 2001

u.a. neue Werke von Hans Zender, György Kurtág I mit dem Arditti-Quartett, Salomé Kammer, Heinz Bennent, György Kurtág, Kurt Widmer, Mircea Ardelelanu u.a.

Sonderprojekt

Il Viaggio a Reims

Dramma giocoso (1825)

Dirigent Alberto Zedda

15. Juni 2001

(in Kooperation mit dem 63eme festival de musique de Strasbourg)

Belcanto Opera Festival

7.-29. Juli 2001

La pietra del paragone

Melodramma giocoso (1812)

Dirigent: Alessandro de Marchi

14./18./21./24./27. Juli

Tancredi

Melodramma eroico (1813)

Dirigent: Brad Cohen

mit Matthias Rexroth (Altus) u.a.

26./28. Juli

Werther (Verter) UA

Opera in un atto

(von Simon Mayr, 1794)

Dirigent: Paul Terracini

20./25. Juli

Soirée musicale

19. Juli

Messa di Gloria - Vespro

(UA/EA der Jugendwerke 1809)

22. Juli

Masterclass William Matteuzzi

2.-9. Juli und

20.-29. Juli (Schlusskonzert)

Information, Karten, Hotels

RVW, König-Karl-Straße 7

D-75323 Bad Wildbad

Tel. ++49(0)7081/102-84 Fax -90

e-Mail reise-verkehrsbuero@bad-

wildbad.de

www.rossini-in-wildbad.de



Foto: Harald Reusmann

Wolf Münzner setzte in Bonn Adriana Hölszkys „Tragödie für Bühnenbild und Orchester“ in Szene, es dirigierte Alexander Winterson.

schende Uneinheitlichkeit aus. Es bewegt sich (oder stagniert) zwischen den vielfältigsten (und mitunter bemerkenswert intelligenten) Ansätzen zu neuer „Literatur-Oper“ und den heimatkundlichen Exkursen, die Giorgio Battistelli mit „Experimentum Mundi“ oder Dieter Schnebel mit „Jowägerli“ unternahm; zwischen der aus Antonin Artauds Ästhetik herzuleitenden Sehnsucht nach unmittelbarer Sinnlichkeit der Bühnen- bzw. Musik-Aktionen und der strikten musikalischen Konstruktion, die sich im Theater den unterschiedlichsten Zielen und Zwecken andient. Dienen kann das eine wie das andere selbst der unsystematischsten „Untersuchung“, z. B. der „Recherche: Über die Substanz der Zeit“, die

Schlossfestspiele Schwerin 2001	
Der Widerspenstigen Zähmung Regie: Peter Diller	NABUCCO Regie: Peter Diller
20. Juli - 12. August 2001 im Domhof	21. Juni - 29. Juli 2001 auf dem Altes Theater
<small> Musikbegleitung: Staatsorchester Schwerin, Altes Theater S., MMS-Folgeensemble Karten: Hofmann 03 44 / 43 10 127 www.schlossfestspiele-schwerin.de </small>	

Babette Koblenz auf 420 großformatigen Partiturseiten zu Papier brachte (München 1999). Da herrschte wohl bruchstückhaftes Erinnern an ferne Geschichte, entlegene Orte und vor allem an die Musik- und Theatergeschichte selbst. Ein nach Neuem hungriges Musiktheater ist weithin bei sich selbst eingekehrt. Guten Appetit auch weiterhin!



THEATER IM NETZ

Theater und Oper im Internet

Der werfe den ersten Stein, der jetzt nicht ans Internet denkt. Dabei, wer denkt noch ans www, sobald es um neues Musiktheater geht? Wer spricht in der Avantgarde-Debatte von den Grenzungen des allerneuesten Musiktheaters, das nicht bloß der neuen Medien sich annimmt, sondern selbst als neues, interaktives Medium vortritt? So abwegig scheint dies für Internet und Cyberstage projektierte Musiktheater doch gar nicht zu sein. Schon der Computer, als Heimstatt virtueller Auftritte, gleicht ja einem Theater ungemein. Seine Bauart scheint der Prozenium-Bühne abgeschaut – zwei Flanken, dazwischen eine durchsichtige Wand und drumherum in einem Gehäuse die technischen Schrittmacher. Außerdem ist man im Musiktheater längst mit der Mattscheibe befreundet worden. War der Fernseher auf der Bühne der 80er das Standardrequisit, waren TV-Opern, live-Übertragungen von Opernereignissen, dann Web-Präsentationen der Opernhäuser nichts Befremdliches, so ist nun die Bühne umgekehrt einfach hinter den Bildschirm des PCs gerückt, und wir sind bei der Internet-Oper.

Bislang gibt es nur eine Handvoll. Den ersten Anlauf lieferte „Honorio in ciber-spazio“, eine 1995-99 entworfene und von George Oldziej musikalisch gebändigte „net-opera“, die mit dem Anspruch auftrat, „to transform the dreams of lonely Internet travelers into a sexy operatic climax.“ Jeder user konnte sich da mit Rede- und Tonbeiträgen in die Szenerie einschreiben. Zwar blieb das Projekt mit Erfindungen wie „electronic desire“ und „humanoid clones“ so unein-

zweideutig, doch die Vorgaben sind klar. Es geht um „collaborative opera“ – eine Umschreibung der „Interaktion“, womit die freie Beteiligung des Zuschauers gemeint ist, der via Tastatur im virtuellen Bühnenraum tätig wird. 1996 folgte die Brain Opera von Tod Machover, ein „Sound-, Image- und Netzenvironment“, dessen Hyperinstrumente gestatteten, online/ live mit Klängen zu experimentieren. Wie man postulierte, eine „journey into the users own mind“.

Damit freilich verschiebt sich Einiges. Die Dichotomie etwa von Schein und Sein. Auch der Glaubenssatz, dass man dem Theaterbesucher eine fremde Geschichte geben müsse, damit er die eigene begucken kann. Bezeichnend, dass in der virtopera (2000-01) von Eberhard Schoener der Protagonist Cold Genius, der ausschließlich aus Interneteingaben besteht, auf die Suche nach der Seele geschickt wird, die er als digitale Hülle selbst nicht haben kann. Das ähnelt einer Verkehrung der Fronten. Ein Figurant, der nichts ist und hat und durch Zuschauerinput alles wird. Der Descart'sche Maschinenmann durch seelenvolle Gemeinschaftstat schließlich ein Parsifal?

Warum bleibt das Ergebnis schal? Weil keine Inter-Net-Aktion die 4. Wand, den Bildschirm, auflösen kann? Weil Vereinzeldes mit Individualerfahrung, Kollektives mit Gesamtkunstwerklichem verwechselt ist? Weil technisch vorangetrieben wird, was thematisch in einen überzuckerten Romantizismus rückt? Weil gar, was neu aussieht, alt ist?

Laurie Anderson „about the Avantgarde: What's so good about new? they'd asked. Well, I'd say, new is interesting! And what, they'd say, is so good about interesting? Well, interesting is...inter-

esting! It's like being awake... And what's so good about being awake? they'd say. Finally I got the hang of this: never answer a question..., always answer by asking another question.“

Gibt es Optionen? Eine Nuancierung der Interaktion sowie ästhetische Würze verspricht die Cyberstage. Dort reagieren digitale 3D-Bilder in Echtzeit auf einen realen Benutzer, der nun in den Computer hineingeholt wird. Die 4. Wand: dissolviert. Der Plot: der User selbst, weil nur was er will, Plot wird. Genrebezeichnung: *interactive drama*. Die Grenzen der Interaktivität: die Grenzen der Imaginationsfähigkeit des Benutzers... Der Zuschauer ist frei, so frei.

In einer für das Beethoven-Haus Bonn geplanten Cyber-Inszenierung des „Fidelio“ will man 2002 an genau dieser Sollbruchstelle den Täuschzwang der interaktiven Medien aushebeln, denn: jede digitale Freiheit muss vorprogrammiert, jeder Horizont irgend skizziert sein, damit einer sein Freiheitsgefühl daran erproben kann. Musikalisch gebunden, soll Fidelio als erste Cyber-Oper das Medium selbst bespiegeln und die Kunst der Freiheit durch Beschränkung einüben. „Wer das Netz nicht zieht, den zieht das Netz.“ Sprichwort. Eine an Manfred Stahnke für die Münchener Biennale 2002 in Auftrag gegebene Internet-Oper trägt den Titel „The missing link“. Geht's auch hier um das, was noch fehlt im „gemütsmstrickenden Netz der Kunst“?

Johanna Dombois

Web-Adressen, so weit noch/schon vorhanden:
www.cyberopera.org
<http://brainop.media.mit.edu/first-page.html>
www.virtopera.de