



TINA HARTMANN (Bayreuth)

Zeitgenössische Librettistik zwischen neuer Erzählkunst, Avantgarde und Formsuche Analytisch-programmatische Überlegungen

Albert Giers Einladung zu einem Beitrag war verbunden mit dem Wunsch, die theoretische Reflexion der Librettologie mit der praktischen Erfahrung des Librettoschreibens zu verbinden. Die folgenden analytisch-programmatischen Überlegungen stellen daher die drei Opern *Bluthaus*, *Thomas* und *Koma* des österreichischen Dramatikers Händl Klaus für Georg Friedrich Haas ins Zentrum der Analyse, um darauf aufbauend aktuelle eigene Ansätze zum neuen Erzählen im Musiktheater in den Libretti *Crusades* und *Tschick* für Ludger Vollmer programmatisch zu verorten.

In der Nachfolge Adornos sah ab den 1960er Jahren eine ganze Generation von Komponisten und Dramaturgen im narrativen Opernlibretto den Feind eines innovativen Musiktheaters, dem Tradition und Reaktion wie untilgbarer Schmutz anhaftete. Hatten Librettisten und Komponisten über Jahrhunderte nach einer idealen Verschwisterung von Wort und Ton gesucht, galt es diese nun gleich einem Inzest zu verhindern. Vorzugsweise durch Textflächen, die mit poetischem oder rauem Eigenleben der Musik gegenüberstehen, ihr als Reibungsfläche oder schlicht Material dazu dienen, ihr reinmusikalisches Leben zu entfalten, ohne sich dabei von einem vorgestanzten szenischen oder emotionalen Sinn verbiegen zu lassen. In der sorgsam Vermeidung wurde damit ex negativo zugleich die hohe affektbestimmende und formgebende Bedeutung narrativen Gesangs für das Musiktheater bestätigt. Wobei der Teufel mal eher im Pathos des gesungenen Wortes, mal im Realismus der narrativ-dramatischen Handlung gesehen wurde.

Helmut Lachenmann gelang mit der „Musik in Bildern“ (so der Untertitel) *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* 1997 der Extremfall einer Oper, die zwar in verschiedenen Bildern sehr genau der Handlung des Märchens von Hans Christian Andersen folgt, aber ohne gesungenen Text auskommt. Die einzige mitwirkende Solo-Sängerin saß folgerichtig in der Stuttgarter Inszenierung von Peter Mussbach (2001) im Orchestergraben, wo sie genau wie der Chor instrumental agiert. Die beiden Text-

einschübe von Leonardo da Vinci und Gudrun Ensslin erschienen als Einspieler vom Band. Lachenmanns Musik realisiert die physische äußere Kälte des Winterabends als Signatur der gesellschaftlichen Kälte und setzt das so verzweifelte wie vergebliche ‚Zündeln‘ des Mädchens dagegen. Lachenmanns Stück gewinnt seine narrative Stringenz aus Andersens Märchen, auf dessen bekannte und äußerst stringente narrative Struktur sich die Oper – formal gesprochen – parasitär aufsetzen kann und die selbst dann erhalten bleibt, wenn die Inszenierung nicht die Märchengeschichte erzählt, wie in Davis Hermanns Inszenierung für die Deutsche Oper Berlin 2012. Lachenmanns bislang einziger Beitrag zum Musiktheater realisiert auf radikale Weise das Grundprinzip der Oper: die Neigung, bekannte Geschichten wiederzuerzählen, um sich auf diesem Weg zugleich des direkten Erzählens zu entledigen und auf die Ausdeutung des Bekannten zu konzentrieren. Diese Strategie beginnt bereits mit den ersten beiden, den Orpheus-Mythos wiedererzählenden Opern von Peri und Monteverdi (1600 und 1607) und reicht bis zu Beat Furrers *Begehren* (1999-2001), in dessen vom Komponisten gemeinsam mit Christine Huber und Wolfgang Hofer zusammengestelltem Libretto nach Texten von Ovid, Vergil, Hermann Broch, Cesare Pavese, Günter Eich und Händl Klaus sich zwei namenlose und zugleich assoziativ an Orpheus und Eurydike angelehnte Figuren sinnstiftende Sätze zusingen. Das avantgardistische Musiktheater der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und bis auf unsere Tage folgt damit also einem alten Narrationsprinzip der Oper, das nun auch formal auf die Textstruktur angewendet, damit verdoppelt und zum zentralen Funktionsprinzip des Librettos erhoben wird.

Demgegenüber fristet das Originallibretto, das eine eigene und vollständig neue Handlung entwirft (also weder auf ein Theaterstück, noch einen Roman, noch einen konkreten und bekannten Mythos zurückgreift) ein zahlenmäßig deutlich unterrepräsentiertes Dasein. Doch wenn es gelingt, können Text und Musik zu einem Eigenleben verschmelzen, das seine Überzeugungskraft nicht zuletzt daraus generiert, dass man beim Hören und Sehen nicht dazu angeregt wird, gedanklich mit anderen Realisationen des Stoffes abzugleichen. So ist es vielleicht kein Zufall, dass die weltweit bekannteste und meistgespielte Oper, gewissermaßen die Oper aller Opern¹¹⁵ zu einem Originallibretto geschrieben wurde, das

¹¹⁵ Die streng formal betrachtet gar keine ist, sondern ein Singspiel.

stofflich und formal in gleichem Maße innovativ ist: Mozarts und Schikaneders *Die Zauberflöte*.

Der avantgardistischen Textflächen-, Material-, oder Philosophie-Oper gegenüber steht die Tradition narrativ-dramatischen Musiktheaters im 20. Jahrhundert von Hans Werner Henze über Alois Zimmermann, Wolfgang Rihm, Thomas Adams bis zu Aribert Reimann. Auffällig ist dabei jedoch zweierlei: Abgesehen von Adams griffen diese Komponisten überproportional häufig entweder selbst oder mit Hilfe von Librettisten auf Texte der großen klassischen Literatur zu und sahen sich (auch deshalb) in Deutschland häufig dem Vorwurf der Kulturreaktion ausgesetzt, bzw. dem Vorwurf, „eher U- als E-Musik“ zu machen, wie ein profilierter Intendant einmal hinter vorgehaltener Hand über Reimann sagte.

Neues Erzählen im zeitgenössischen Musiktheater

Als Georges Delnon 2009 die künstlerische Leitung für die Opernproduktionen der Schwetzingen SWR-Festspiele übernahm, nahm er sich vor, auch unter seiner Intendanz eine ‚Schwetzingen Trilogie‘ entstehen zu lassen, wie sie seinem Vorgänger Klaus-Peter Kehr mit den Opern Salvatore Sciarrinos gelungen war. Delnon brachte dazu Georg Friedrich Haas mit dem Tiroler Dramatiker, Schauspieler und Regisseur Händl Klaus zusammen. Erstaunlicherweise entstanden aus dieser, wie man nach drei Opern sagen kann, kongenialen Zusammenarbeit Paradebeispiele für das neue Erzählen im zeitgenössischen Musiktheater. Retrospektiv betrachtet beschreibt die Reihe der Opern von Georg Friedrich Haas geradezu mustergültig, wie das originäre und stringente Erzählen selbst für Komponisten der über jeden Zweifel erhobenen musikalischen Avantgarde ab der Jahrtausendwende zunehmend an Attraktivität gewinnt: Die erste Oper von Haas von 1981 ist eine Meditation über die bei Komponisten ungemein beliebten Texte von Adolf Wölfl und trägt dessen Namen, *Nacht* (UA 1996/98) entstand zu Hölderlins *Hyperion*, für *Die schöne Wunde* verschränkte Haas selbst Texte von Franz Kafka und Edgar Allan Poe. Eine Gelenkfunktion hat *Melancholia*, für die Jan Fosse aus seinem Mitte der 1990er Jahre erschienenen gleichnamigen Roman über den romantischen Landschaftsmaler Hertervig ein Libretto kondensierte

und damit das Haassche Thema des ver- oder zerstörten Künstlers in eine Narration überführte.

Mit den Händl Klaus-Opern *Bluthaus*, *Thomas* und *Koma* endet das bis dahin dominante Künstlerthema abrupt. Die Protagonisten sind nun allesamt Jedermänner und -frauen, deren Verletzlichkeit aus dem reinen Menschsein und seinen auch ohne Kunst hinlänglich tiefen Abgründen entsteht.

Je aktueller oder origineller ein Stoff ist, desto bedeutsamer sind die dramaturgischen Qualitäten des Librettos.

Der direkte Vergleich von *Bluthaus* und *Thomas* zeigt, dass es viel einfacher ist, im narrativen Musiktheater eine Situation zu erzählen, in die Handlungsfragmente eingewoben sind, als eine verzweigte Handlung darzustellen, aus der sich Charaktere und Situationen ergeben. Das Musiktheater ist eher eine epische als eine dramatische Gattung. Wo das Sprechtheater oder der Film auf Grund der viel höheren verhandelbaren Textmenge im doppelten Wortsinne logisch, also sprachlich, individuell und rational argumentieren kann, zwingt die Oper zu Konzentration und Typisierung sowie zur Evokation in Musik transformierbarer szenisch-bildlicher Komplexe. Je mehr Handlung erzählt wird, desto mehr Figuren sind in der Regel nötig und desto weniger Raum bekommen sie, so dass sie zu Typen gerinnen, da sie zwangsläufig mit weniger sprachlich-narrativen Zwischentönen auskommen müssen. Die Oper stellt die Nähe zu den Figuren traditionell weniger über sprachlich-argumentative Identifikation her als über den gesanglich-klanglich vermittelten Affekt, der unabhängig vom artikulierten Text wie ein innerer Monolog der Figuren fungieren kann, die Figurenrede begleitet und gegebenenfalls vertieft oder kommentiert. Daher tut sich die Oper viel leichter als das Schauspiel, beispielsweise einem niederträchtigen Charakter sympathische Züge zu verleihen.

Nadja möchte das Haus ihrer verstorbenen Eltern verkaufen. Der Vater war Innenarchitekt, entsprechend groß und geschmackvoll steht es „tief im Süden Niederösterreichs“¹¹⁷ in einem schönen Garten. Sie möchte in eine kleine Wohnung in der Stadt. Der Makler kommt mit einer Reihe von Interessenten, doch Geld scheint Nadja nicht zu interessieren. Stattdessen verteilt sie obs(t)essiv die selbstgekochte Marmelade ihres Vaters unter die Fremden. Die Nachbarn – die selbst das Haus billig übernehmen möchten – enthüllen schließlich das blutige Geheimnis: Der Vater hat Nadja jahrelang sexuell missbraucht, die Mutter schließlich ihre Hilflosigkeit nicht mehr ertragen und erst den Vater erstochen und dann sich selbst die Kehle durchgeschnitten. Die Toten tappen ab der Mitte des Stücks mit auf der Bühne herum und lassen Nadja nicht los. Sie kann sich weder vom Haus, noch von der Vergangenheit, noch von ihrer eigenen Opferrolle befreien. Als die Interessenten verschreckt ausgeflogen sind, lässt sie sich vom Makler mit dem bezeichnenden Namen ‚Freund‘ missbrauchen und bleibt anschließend alleine zurück, um das Haus zu zerstören, in dem sie zerstört wurde.

Häuser zählen zu den Inspirationsquellen von Händl Klaus, der sich bereits für sein Theaterstück *Wilde* auf ‚Haus ur‘ von Gregor Schneider bezog, das von außen wie ein normales Wohnhaus erscheint, beim Betreten jedoch zu einem psychedelischen Labyrinth wird.

Die Oper transformiert das gesellschaftspolitische Problem des Kindesmissbrauchs, das im Vorfeld der Entstehung mit den beiden spektakulären Fällen Kampusch und Fritzl insbesondere Österreich und den deutschsprachigen Raum erschütterte, und gibt ihm mit dem „Bluthaus“, in dem das Opfer ewig gefangen bleibt, eine überzeugende szenische Metapher. Darüber hinaus wird es – in gut österreichischer Manier (Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek lassen grüßen) – satirisch mit der Niederträchtigkeit der bösen Nachbarn konfrontiert, die jahrelang weggeschaut haben und Nadja nun auch noch lustvoll den Ausweg versperren.

¹¹⁶ UA Schwetzingen 2011.

¹¹⁷ Georg Friedrich Haas / Händl Klaus, *Bluthaus*. Handlung, Programmheft zur Uraufführung. Schwetzingener SWR-Festspiele (Hrsg.), Schwetzingen 2011, S. 6.

Obgleich von Teilen der Kritik als „Opernthriller“ gefeiert, resultiert aus der Fülle der Vorgänge, Motive und Figuren im Ergebnis eine stereotype Handlung, die auch in einem mittelmäßigen *Tatort* anzutreffen wäre. Zwischen dem Konversationsgeplänkel der Kaufinteressenten und Nadjas ausgedehntem Gesang über das ‚Eingemachte‘ ihres Vaters kommt das Stück lange nicht in Fahrt, und die Metaphern und Symbole erschließen sich nicht unmittelbar, sondern erst nachträglich rational. Ebenso unklar bleibt Nadjas Innenleben, da das Libretto für das ‚heiße‘ Thema eine ‚kalte‘ Perspektive wählt, was für das Sprechtheater glänzend funktioniert, da ein gesprochener Text zwischen ‚Hitze‘ und ‚Kälte‘ oszillieren kann. Die Vertonung hingegen muss sich entscheiden zwischen Hitze und Kälte. Ein kalt vertonter Text bleibt kalt, es sei denn, er wird vom Sänger und Dirigenten gegen den Strich interpretiert. Überdies misstrauten der Dichter und insbesondere der Komponist dem Pathos, das ein ‚heißes‘ Thema bei einer Oper mit sich bringt. Die Komposition von Haas, der sich ursprünglich „zu kontrafaktischen Interventionen entschlossen hat[te] und seine Musik immer dann in ihrer vollen Obertonakordschönheit aufblühen lässt, wenn es auf der Bühne grad grausam wird“¹¹⁸, verstärkt diese Unterminierung der Einfühlung und versperrt zugleich sein größtes kompositorisches Potenzial: die Ausleuchtung der komplexen Seele.

Bluthaus bleibt mit seiner Mischung aus Satire und Tragödie weit hinter den Möglichkeiten von Dichter und Komponist zurück. Tatsächlich wurde die Oper für jede ihrer drei folgenden Inszenierungen (zuletzt 2015 in Saarbrücken) überarbeitet, um die Verweisstrukturen der konkreten Vorgänge zu verstärken. Der sich in mehreren Wiederaufnahmen niederschlagende Erfolg von *Bluthaus* – obgleich dem Stück selbst in den Augen des Komponisten etwas Ungelöstes anhaftet – demonstriert eindrucksvoll die Attraktivität des neuen Erzählens im Musiktheater.

„Ob sich Oper mit aktuellen Fragen beschäftigen solle, frag[t]e der Komponist sich und seine Kundschaft rhetorisch im Vorfeld der Wiener

¹¹⁸ Quelle ebd.

Zweituraufführung [2014] – und antwortete entschieden: ‚Die Frage kann nur jemand stellen, der nicht an die Oper glaubt.‘¹¹⁹

*Thomas*¹²⁰

In *Thomas* erfolgte ein radikaler Strategiewechsel. Streng genommen wird hier keine Geschichte erzählt, sondern nur eine Situation, die überdies für alle Außenstehenden so alltäglich ist wie für den Betroffenen die ultimative Katastrophe: der Tod des Geliebten. Die Oper setzt ein mit den letzten Atemzügen von Matthias unter den Blicken seines Freundes Thomas. Als sie verebbt sind, defiliert die gesamte Sterbensmaschinerie über die Bühne, der empathische Pfleger Michael (offenkundig ein Engel), Arzt, zwei katholische Ordensschwestern, die die Leiche mit viel Mandarinenseife waschen, schließlich Frau Fink vom Bestattungsinstitut, die versucht, Thomas an der Leiche seines Freundes zu verführen. Als alle fort sind, erhebt sich der Tote und überzeugt seinen ‚ungläubigen Thomas‘ mit einer spitzfindigen Beweisführung anhand einer eingerissenen Schuhzunge, dass er tatsächlich wiederauferstanden ist. Am Ende essen sie gemeinsam Suppe, und es bleibt dem Zuschauer überlassen, ob er an das Wunder glauben oder es als Phantasmagorie des Trauernden abtun möchte. Rahmungen spielen ebenso wenig eine Rolle, wie dass es sich um ein schwules Paar handelt. Der Tod kam offenbar nicht überraschend und wird nicht skandalisiert (kein AIDS-Tod¹²¹), die Operationsnarben, die Thomas erwähnt, könnten auf Krebs hindeuten, doch es spielt keine Rolle.

Die Musik hat über den Abend vor allem Zeit, den Seelenregungen von Thomas zu folgen, der gleichsam betäubt auf der Stelle tappt, indem

¹¹⁹ Anlässlich der Premiere der überarbeiteten Fassung von *Bluthaus* bei den Wiener Festwochen 2014. Quelle: Frieder Reininghaus, *Ein schwieriges Objekt – Eine neue Fassung der Oper Bluthaus von Georg Friedrich Haas bei den Wiener Festwochen*, NMZ vom 22.5.2014. <http://www.nmz.de/online/ein-schwieriges-objekt-eine-neue-fassung-der-oper-bluthaus-von-georg-friedrich-haas-bei-den-w>. Besucht am 18.5.2016.

¹²⁰ UA Schwetzingen 2013.

¹²¹ Wie ein Kritiker sehen wollte. Vgl. Martin Mezger, *Zum Sterben schön langweilig*, in: *Esslinger Zeitung* vom 27.5.2013. http://www.esslinger-zeitung.de/region/kultur_artikel,zum-sterben-schoen-langweilig-_arid,1031353.html. Besucht am 24.9.2016.

er gefasst und vernünftig handelt. Sie tut dies mit einem Orchestersatz aus Cembalo, Harfe, Akkordeon, einer der raren Zithern der Operngeschichte, Mandoline und Gitarre mit Schlagwerk. Die Musik vermeidet auch durch das Fehlen der Streicher einvernehmlich mit dem Text konsequent das Pathos. Die Konsequenz ist, dass es streng genommen keine verschiedenen Affekte und nur wenige Farben gibt.¹²² Haas betritt mit dieser Instrumentierung ausdrücklich Neuland, nachdem er bis dahin seine mikrotonale Musik vornehmlich für Streicher und Bläser entwickelt hatte. Die ‚ohrenscheinliche‘ Oberflächlichkeit der Musik mag man als Makel beschreiben oder als Intention begreifen. Jedenfalls trifft sie sich mit dem Libretto, das die üblichen Platinen, die Hinterbleibenden entgegengebracht werden, mit detailrealistischer Beschreibung der Körpervorgänge konfrontiert, die gezielt an die Grenze des Erträglichen gehen und in welchen sich das Trauma des hinterbleibenden Thomas ausdrückt. Die Tiefe der Emotionalität bleibt unangetastet und staut sich als permanenter Unsagbarkeitstopos vor dem inneren Ohr des Hörers immer weiter auf. Das Libretto kommt beinahe ohne die Beschreibung von Gefühlen aus, weshalb die Regisseurin der Uraufführung, Elisabeth Gabriel, es als „quasi ein ideales Libretto“ bezeichnet hat.¹²³ Die Gefühle darzustellen obliegt alleine der Musik, die dies in den fragilen Klängen der Zupfinstrumente realisiert, die sich überdies über den Verlauf des Abends zunehmend verstimmen, ‚unrein‘ werden.

Die auch in dieser Oper wiederkehrende Erinnerung an das Eingemachte aus dem gemeinsamen Garten findet hier ihren Platz als der Versuch, Wärme und Süße gerade des ganz gewöhnlichen gemeinsamen Lebens zu konservieren, und ist zugleich eingebettet in Thomas einzigen emotionalen Monolog, die Schuldgefühle über die kleinen Versäumnisse

¹²² Die daraus resultierende Monochromie gehörte zu den Hauptkritikpunkten: „Die Musik ist ein von Saiteninstrumenten bestimmter, durch eine eigenartige Melange aus Cembalo, Harfe, Akkordeon, Zither, Mandoline und Gitarre mit etwas Schlagwerk abgerundeter Sound, der vibrierend säuselt wie die von einem leichten Wind gekräuselte Oberfläche eines Sees. Und dessen liedselige Zitherklänge der Erinnerung auch schon mal am Kitsch entlang schrammeln.“ Vgl. Joachim Lange, *Einfach den Tod nicht glauben*, in: Die Deutsche Bühne. 27.5.2013. Online-Ausgabe. <http://www.die-deutsche-buehne.de/Kurzkritiken/Musiktheater-/Georg+-Friedrich+Haas+Thomas-/Einfach+-Tod+Glauben>. Besucht am 19.5.2016.

¹²³ Elisabeth Gabriel, *Quasi ein ideales Libretto*, in: Georg Friedrich Haas / Händl Klaus, *Thomas*. Programmheft zur Uraufführung. Schwetzingen SWR-Festspiele, Schwetzingen 2013, S. 8-9.

des Zusammenlebens, die im Angesicht des Todes aufbränden. Hinein mischen sich der Hass gegen die Schwiegereltern (die mutmaßlich ihn als Partner nicht akzeptierten) und im Bild des vergorenen Apfelmuses, das heimlich gekostet, als schlecht verworfen und doch genossen wird, scheint ein feines und poetisches Bild für die Homosexualität des Paares auf. Der versöhnliche Schluss, der die hyperreale Situation ins Surreale kippen lässt, löst diesen Stau gerade nicht auf. Die besondere Qualität des Stücks besteht in der absoluten Konzentration von Emotion, Musik und der Transgression ins Überkonkrete. Diese Funktion haben auch die biblischen Anklänge, die letztlich nicht aufgehen können – weil Matthias kein Jesus ist und folglich nicht auferstehen kann – und die auch nicht aufgehen sollen, sondern dem Stück eine weitere Ebene hinzufügen, auf der man den Tod auch nicht begreifen kann. Einzige Störung bildet die Episode mit der zudringlichen Frau Fink, wie ein reichlich misogyner Satirerest und phobischer Traum des schwulen Mannes und Inversion der Geschichte der Matrone von Ephesus. Eine dramatische Notwendigkeit für sie gibt es nicht, eher erklärt sie sich aus dem Bedürfnis nach einer musikalisch virtuoson Frauenstimme in der ansonsten männerstimmen-dominierten Oper und der in der aseptischen Todeswelt sonst fehlenden erotischen Komponente.

*Bluthaus*¹²⁴ und *Thomas* wurden bei den Uraufführungen in Schwetzingen durch konzentriert die bildlichen Vorgaben des Librettos umsetzende Inszenierungen gestützt. Dabei war besonders die Inszenierung von Gabriel für *Thomas* (Bühne und Kostüme: Vinzenz Gertler) ein Glücksfall, da sie die sinnstiftende Mischung aus Detailrealismus und symbolischer Bildlichkeit durch große Projektionen fortsetzte.

Das Libretto als direkter Bildgeber der Musik

Vor allem der direkte Vergleich mit Händl Klaus Einrichtung seines Dramentextes *Wilde oder der Mann mit den traurigen Augen* (uraufgeführt 2003 beim Steirischen Herbst) als *Wilde* für Hèctor Parra (Schwetzingen 2015) erhellt die Bedeutung des Librettos als direkter Bildgeber der Musik. An der Librettofassung manifestiert sich geradezu paradigmatisch die

¹²⁴ Inszenierung: Klaus Weise, Bühne: Martin Kukulies.

Diskrepanz zwischen zeitgenössischer Librettistik und zeitgenössischer Dramatik. Mit Gunter kommt ein „Arzt ohne Grenzen“ aus einem Auslandseinsatz in Moldawien zurück, bei dem ihm mangels potenter Medikamente die Patienten unter den Händen starben. Auf der Reise zu seinen Eltern (von denen man am Ende erfährt, dass sie auch tot sind) in das bedeutungsschwangere Örtchen Bleibach steigt er zu früh in Neumünster an der Lau aus dem Zug aus und gerät in die Fänge einer ominösen und vermutlich untoten Familie Flick. In deren ausgebranntem Haus wird der Verdurstende genötigt, seinen Durst am Blut der drei (ehemaligen Kranken-)Schwestern zu stillen, nachdem ihn die Brüder zuvor schon dazu gebracht hatten, den Vater zu (er)schlagen. Es endet mit der friedlichen Aussicht darauf, am Ufer der Lau zu liegen, zu lesen und die Cranach-Fresken einer nahen Kirche zu besichtigen.

Bei dem – wie bereits erwähnt – von *Haus Ur* inspirierten Stück verläuft und zersetzt sich der Protagonist an und mit seiner eigenen Sprache, die zunehmend zum Abgrund wird. Parra fühlte sich offenbar von diesem doppelten Zersetzungsprozess angezogen. Da die Vorgänge jedoch innere bzw. Erinnerungsbilder sind, die keine direkten szenischen Entsprechungen entwickeln, bleibt im Ergebnis seine ausgesprochen farbige und sinnliche Musik ohne szenische oder bildliche Entsprechung ‚in der Luft‘ hängen.¹²⁵

*Koma*¹²⁶

Mit *Koma* griff Händl Klaus für Haas trotz der eher verhaltenen Kritik das Konzept von *Thomas* auf und führt es zu einer absoluten Pointe. Wie unter dem Vergrößerungsglas wird nur noch der dem Sterben vorangehende Moment beobachtet. Michaela liegt nach einem mutmaßlichen Selbstmordversuch im eiskalten See im (Wach-)Koma. Umgeben von ihrer Familie: der seither stummen kleinen Tochter, dem Ehemann Mi-

¹²⁵ Zumal Calixto Bieitos Inszenierung im Einheitsraum der mit Susanne Gschwender entwickelten Holzgerüst-Bühne und ohne Übertitelung diese Probleme des Stückes gekonnt verstärkte.

¹²⁶ Schwetzingen 2016.

chael, der Schwester Jasmin und deren Mann Alexander, zugleich ehemaliger Liebhaber Michaelas, wechselt die Perspektive zwischen der wortlosen Innensicht Michaelas und den Hinterbleibenden in ihren Affektwechseln. Zum Konzept der Oper gehört, dass sie sich linearer Handlung verweigert. Weder erwacht Michaela am Ende, noch stirbt sie. Das Koma ist der Schwebezustand des Nicht-Sterbenden und damit für die Lebenden der perpetuierte unerträgliche Ausnahmezustand zwischen Hoffnung und Verzweiflung, in den sich ab und zu Erinnerungen mischen, aus welchen sich eine mäßig relevante Vorgeschichte ergibt. In diesem Schwebezustand findet auch die Haassche Kompositionsweise der Mikrotonalität ihre nachgerade ideale szenische Entsprechung. Zum dramaturgischen Konzept der Oper gehört folglich, dass sie auf der Stelle treten muss.¹²⁷ Zum Konzept gehörte ferner die szenische Idee der Autoren, weite Teile der Oper vollständig im Dunkeln stattfinden zu lassen – angeblich ausgelöst durch einen Stromausfall bei der Premiere von *Thomas* – mit der Konsequenz, dass auch die Singenden und Spielenden sich blind und gleichsam tastend durch die virtuose Partitur bewegen und insbesondere die Musiker im Graben eine körperliche und memorierende Spielweise entfalten müssen (die Bühnensänger ohnehin haben). Tatsächlich fand sich in Karsten Wiegand für die Uraufführung ein Regisseur, der die Herausforderung dieser Konzeption aufnahm und muster-gültig umsetzte. Als theatrales Ereignis stellte sich erwartungsgemäß für den Zuschauer eine Distanzverringerung ein, die ein Hineinsinken in die Musik und in das Bewusstsein von Michaela – deren Vokalisieren überdies aus dem Zuschauerraum eingesungen wurden – bewirkte und die Verringerung der kritischen Distanz. Wurde dadurch die Konzentration auf die Musik befördert, so versank zugleich der Logos des Librettos – auch auf Grund der zwangsläufig fehlenden Übertitelung – im Wohlklang der Musik. Letzterer ist wohl der bemerkenswerteste programmatische Rückkopplungseffekt der ästhetischen Konzeption: Die Aussicht auf ein Spiel im Dunkeln scheint auch auf den Komponisten enthemmend gewirkt zu haben. Misstraute Haas dem Pathos in *Bluthaus* systematisch und verhinderte er es in *Thomas* weitestgehend durch die Instrumentierung, darf in *Koma* neue Musik im Verein mit geahnten oder artikulierten Affekten zu

¹²⁷ Wie Susanne Benda in ihrer Besprechung bemängelt. Vgl. <http://www.stuttgarter-nachrichten-de/inhalt.koma-von-georg-friedrich-haas-klaenge-aus-der-dunkelkammer.a839dcfc-e5f1-47eb-a72f-a0ddb5d8fe2e.html>. Besucht am 29.9.2016.

rückhaltloser Klangsönheit aufbränden, als seien in der Dunkelheit alle ästhetisch-programmatischen Hemmungen der Avantgarde gleich zivilisatorischen Hüllen gefallen.

Politisches Erzählen auf dem Musiktheater

Während *Bluthaus*, *Thomas* und *Koma* zwar traumatische Stücke sind, jedoch ausdrücklich im saturierten Umfeld des westeuropäischen gehobenen Bürgertums und einem ländlichen oder kleinstädtischen Umfeld spielen, bewegt sich *Wilde* immerhin an der Demarkationslinie zur kriegsführenden Welt. Doch auch hier kehrt ein westeuropäischer „Arzt ohne Grenzen“ heim, der – gemessen am Leid der Opfer – mit dem Luxusproblem seiner Traumatisierung kämpft.

Die grundsätzliche Neigung der Oper zum Erzählen zweiter Ordnung und die eingangs beschriebene Verdoppelung dieses Prinzips im avantgardistischen Musiktheater haben spätestens seit der letzten Jahrtausendwende vornehmlich von feuilletonistischer Seite die kontrastive Forderung nach einer zeitgenössischen Oper laut werden lassen, die ihre Zeitgenossenschaft auch stofflich realisieren sollte, indem sie sich mit den Problemen der Zeit auseinandersetzt. Genannt wurden u. a. der Fall der Mauer und der Börsencrash mit der Folge der globalen Finanzkrise. Aktuell wären hinzuzufügen: der Dschihad und die sogenannte Flüchtlingskrise. Wenngleich sich solche rein stofflichen Forderungen mit Verweis auf die Komplexität des Mediums leicht als unterkomplex abwehren lassen, vermag die Vorstellung, welche Kraft eine derart gedoppelte Zeitgenossenschaft aus Klang und Text entfalten könnte, einen starken Anreiz zu entfalten¹²⁸.

¹²⁸ Wenngleich eine Stuttgarter Musikjournalistin einmal über ein Stück von Karola Obermüller, Peter Gilbert und mir zum Thema Opfer, Täter und Schuldkomplexe (*Dreimal-drei gleich unendlich*, 2008 uraufgeführt durch die Akademie Schloss Solitude und Musik der Jahrhunderte bei *Der Sommer in Stuttgart* und wiederaufgeführt 2010 in Boston sowie ausgezeichnet mit dem Preis des Cambridge YMCA Family Theater, Boston 2010) schrieb, man solle doch besser Oper über Liebe machen, das habe sich bewährt.

Aktuell erleben wir eine umgreifende, plötzliche wie erfreuliche Re- Politisierung des Theaters auf breiter Front. Nachdem in den 1990er Jahren zuerst von Yoshihiro Francis Fukuyama das *Ende der Geschichte*¹²⁹ postuliert wurde, sind über Europa und seit 2015 mit der sogenannten Flüchtlingskrise auch über die lange hinter ihren südlichen Nachbarstaaten vor sich hinschlummernden deutschsprachigen Länder wieder historisch relevante Krisen hereingebrochen, gefolgt von den hinter den Flüchtlingstrecks herhetzenden Kampfhunden der neuen und alten politischen Rechten, die sich aktuell zum globalen Phänomen auszuwachsen scheinen und damit voraussichtlich eine weitaus größere Bedrohung des Weltfriedens darstellen als Dschihad, Migration und Finanzkrise zusammengenommen. Zumal die Geschichte und der Blick in aktuelle Parteiprogramme¹³⁰ lehren, dass gerade Faschisten aller Couleur stets großes Vertrauen in die Wirkungsmächtigkeit der Kunst hatten und haben.

Die Welt des Sprechtheaters war 2015 sofort voller Flüchtlingsthemen und Flüchtlingsprojekte, und die Opernschaffenden – auch und besonders Regisseure, Intendanten und Dramaturgen – blickten wieder einmal neidvoll auf das Spartengeschwister, dessen längste Zeiteinheit der Drucktermin des Spielzeithefts ist und das mühelos in Zeiträumen von gar nur einem halben Jahr produzieren kann. Die Oper mit ihren langräumigen und in der Regel auch finanziell aufwendigen Produktionsprozessen kann hingegen im besten Fall drei Jahre nach der ersten Idee mit einer Premiere rechnen¹³¹.

Doch welches aktuelle Thema ist nach drei Jahren noch immer aktuell? Die strukturell viel tiefergreifende Frage für die Oper muss daher

¹²⁹ Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York: Free Press 1992; Deutsch: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* Aus dem Amerikanischen von Helmut Dierlamm, Ute Mihr und Karlheinz Dürr, München: Kindler 1992.

¹³⁰ An dieser Stelle verzichtet die Verfasserin absichtsvoll auf einen direkten Nachweis, da dies eine Aufwertung und Tradierung der entsprechenden Texte bedeuten würde.

¹³¹ Wenigstens ein Jahr dauert es, bis das Libretto in Abstimmung mit dem Komponisten und ggf. dem Theater fertiggestellt ist, ein Jahr wenigstens die Komposition und ein knappes Jahr vor der Premiere sollten die Noten vorliegen. Dass die Kantate *Janus* zu Flucht und Vertreibung von Thomas W. Leininger und der Verfasserin im Sommer 2015 in Basel uraufgeführt werden konnte, ist nur dem Zufall geschuldet, dass Text und Idee dazu bereits 2013 entstanden, als sich die Dramen noch weit vor den deutschen Grenzen abspielten.

sein, wie kann Oper aktuell sein, die sich bereits aus produktionstechnischen Gründen von der Tagespolitik emanzipieren muss. Einen Weg zu weisen vermag just die Selbstkritik der Sprechtheaterschaffenden, die im eigenen *Deutschland sucht das Superflüchtlingsprojekt* anmahnte,¹³² dass die vornehmste Aufgabe des Theaters dennoch sei, Kunst zu machen. Mit einem historischen Argument von Lessing gegen Wielands Theaterstück *Lady Johanna Gray* (1758) zu sprechen: Es wurde festgestellt, dass die moralisch guten Stücke und Projekte *poetisch* böse sein können¹³³; vor allem aber – was schwerer wiegt – witterte man im tagespolitischen Aktivismus ein Einfallstor für die Instrumentalisierung des Theaters.

Die Unterscheidung von Tagespolitik und Politik kann aktuellem und politischem Musiktheater eine Spur weisen und zugleich helfen, die Grundprinzipien des Erzählens im Musiktheater gezielt für die Narration einzusetzen, da die Neigung der Oper zu überzeitlich gültigen Stoffen, Narrationen und Prinzipien in funktionalem Zusammenhang steht mit ihrer epischen und abstrahierenden Tendenz und dazu zwingt, der primären Stofflichkeit der Erzählung zu misstrauen und sie wie eine Flaschenpost im Zeitalter der e-mail zu betrachten.

Thematisch aktuelles Musiktheater, das diese Grundprinzipien berücksichtigt, wird in vielen Fällen fast zwangsläufig auch politisches Musiktheater sein. Für dieses gilt, dass zu den beiden Grundanforderungen für jedes Libretto, erstens: eine Ermöglichungsstruktur für Musik zu sein, die zweitens musikalisch/szenische Bildevokationen zu liefern vermag, drittens die Herausforderung hinzukommt: eine schlüssige Narration zu entwerfen, die viertens: in eine politische Argumentation mündet.

¹³² Beispielsweise in den Diskussionen der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft im Januar 2016 in Berlin.

¹³³ Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 63. und 64. Brief, 18. und 25. Oktober 1759. In: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Wilfried Barner in Zusammenarbeit mit Klaus Bohnen, Günter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Arno Schilson, Jürgen Stenzel und Conrad Wiedemann (Hrsg.), Bd. 4, Frankfurt a. M. 1997, S. 645–658.