



Horst Rumpf

Traumwelt Oper?

Über eine schräge Spiel-Art
von Menschenforschung

Ein nüchterner Betrachter dürfte eigentlich nicht aus dem Kopfschütteln herauskommen, wenn er erwägt, was sich da Abend für Abend in Opernhäusern abspielt. Da sehen und hören sich tausende Menschen Geschichten an, in denen, oft in grell sinnlicher Form, etwas passiert, was sie in ihrem wirklichen Leben außerhalb des Opernhauses weder erleben wollten noch zulassen oder erwarten können: atemberaubende Konflikte zwischen Menschen, tödliche Katastrophen, Exzesse der Korruption, des Verbrechens, der Machtgier, exzentrische Liebesgeschichten mit Aufschwüngen und Abstürzen der Leidenschaft, die alle bürgerlich vertretbaren Masse sprengen – oder auch mit Umschwüngen und Glückserhöhungen, von denen ein normaler Mensch in seinem Leben gewöhnlich keinen Schimmer abbekommt.

Und diese gehäuften Absprünge aus dem wirklichen Leben werden bejubelt, bekloppt – wenn etwa die von Katastrophen oder Mißverständnissen Hingemähten nach dem Fall des Vorhangs wiederauferstehen und sich lächelnd verbeugen. Feststimmung anlässlich von Katastrophen aller Art! Man kann den Eindruck haben, daß da Unterwelten an den Grundfesten des vernünftigen Lebens anbränden. Und gänzlich unvertraut kann dem oft genug gebannten Publikum all das nun auch wieder nicht sein, was da an Unwahrscheinlichem oder Verruchtem vor ihm in Szene geht, nachhaltig von Musik durchdrungen. Das gänzlich Fremde kann ja keine Resonanz wecken, sondern läßt kalt. Dieses gebannte Hinschauen und Hinhören, so scheint es, will etwas spüren und neu kennenlernen, was verschüttet ist, unter vielen Schichten von Alltagsroutinen. Eine berühmt gewordene Operaufführung der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts (»Aida« in der Inszenierung von Hans NEUFELS, Oper Frankfurt/M 1982) zeigte denn auch im An-

fangsbild einen jungen Mann, der in seinem Amtszimmer auf seinem Schreibtisch zwischen Büchern und Akten einschlief, den Kopf in die Hände vergraben. Und der dann halb in Trance aufstand und mit der Spitzhacke den Fußboden seines Zimmers aufbrach, im Boden wühlte und einen ägyptischen Frauenkopf zutage förderte – die Handlung von »Aida« nahm in diesem Rahmen ihren Lauf, ein exzessiver Tagtraum von einer Liebe, die an Machtkonstellationen zerbricht und sich schließlich todestrunken jubelnd von der feindlichen Welt verabschiedet.

Der Mensch wünscht Gefühle »der Höher-spannung seines psychischen Niveaus«, schrieb FREUD in dem Aufsatz »Psychopathische Personen auf der Bühne« (FREUD 1906, 163). Menschen wollen dazu etwas erleben, was ihnen sowohl fern wie vertraut ist, so hat es den Anschein. So erfinden sie Geschichten und spielen sie sich, in der Oper in sinnlich opulenter Form, vor. Wozu? Doch wohl auch, um das unbekannte Land, als das sie sich insgeheim immer wieder spüren, eine Spur heller, begehrter werden zu lassen. Es wäre doch zu kurz gedacht, in den allabendlichen Opern-Exzessen nichts als Flucht und Unterhaltungs- oder Repräsentationsgier zu sehen.

So ist es vielleicht nicht allzu verwegen, das europäische Musiktheater auch als eine Spielart der Ausforschung von Menschenbefindlichkeiten durch hochpointierte und artifizielle Darstellungen aufzufassen. Wo und wie pflegen Menschen am eigenen Leib Ähnliches zu erleben wie in der Oper? Und warum ist ihnen dieses oft extrem unwahrscheinliche grelle Geschehen doch auch irgendwie nicht ganz unbekannt? Etwa, weil sie aus eigener Erfahrung wissen, was und wie Träume sind? Traumgeschehnisse und Operngeschehnisse – handelt es sich da vielleicht auch um Abkömmlinge aus derselben

Unterwelt, Gegenwelt, schlecht passend zu den Tag-Gedanken und Tages-Praktiken? Drängeln auf schleunige Erledigung ist im Traum wie in der Oper sinnlos. Die Ereignisse rollen unbeeinflussbar ab. Oft genug mit langem Atem, oft aber auch blitzartig zusammengesogen, vielerlei vergleichzeitigend. Das Navigationssystem, mit dem wir uns im Alltag zuerechtfinden, ist außer Kraft gesetzt. Dinge, Menschen, Ereignisse gewinnen in ihrer Besonderheit eine ungewohnte Intensität und Grellheit. Ihre Plötzlichkeit und Einmaligkeit droht zu explodieren. Sie sind mehr und anderes als Glieder in Ketten eines vorhersehbaren Zusammenhangs oder gar als bloße Illustrationen universaler Gesetzmäßigkeiten. Die Puffer der allgemeinen Deutungen, mit denen wir Alltagsereignissen das Überraschende und Einmalige zu nehmen gewohnt sind, diese Puffer sind weitgehend entkräftet. Auch die Gefühle verlieren die Eindeutigkeit, sie schlagen nicht selten wetterwendisch um. Traumwelt Oper?

Mit diesem Verdacht auf eine Verwandtschaft nehme ich in der Folge einiges von dem unter die Lupe, was im einzelnen an einem konkreten Opernabend passiert – und zwar (A), was das szenisch-räumliche Arrangement angeht; (B) was exemplarisch ausgewählte Opern inhaltlich bieten und fordern; (C) worin sich Oper und Traum nachhaltig unterscheiden.

(A) Das Arrangement: Opernhaus, Opernabend – die abgeschnittene Außenwelt

Wir betreten ein Gebäude, dessen Räumlichkeiten nicht für Alltagsstätigkeiten präpariert sind: keine Bankschalter, keine Verkaufsstände, keine Objekte für Schlaf- oder Wohngelegenheiten bestimmen die Situation. Es handelt sich auch nicht um Räumlichkeiten,

in denen Spezialhandlungen vorgezeichnet wären – keine Lehrsäle, medizinischen Arrangements, keine Verwaltungswegweiser, keine sogenannten Dienstzimmer-Fluchten. Ein Ausstieg aus Alltagsumwelten passiert mit dem Schritt in diese Region. Und dieser Eindruck verschärft sich beim Betreten des eigentlichen Innenraums. Der entbehrt vollends der Ingredienzien des Alltags draußen vor der Tür: Kein Fenster, kein natürliches Licht – statt dessen raffinierte Festlichkeit in der Beleuchtung, keine überdimensionale Höhe der Wände und der Decke, dichte Reihung recht luxuriöser Sitze – völlig anders angeordnet als in Konferenzräumen oder Wartesälen oder Restaurants, mit Blickrichtung aller Platznehmer auf eine meist vorhangverhüllte Front gegenüber. Ein weiterer und dem Blick zunächst entzogener Innenraum verbirgt sich also da. Wer noch etwas von dem Kinderblick (beim allerersten Betreten eines Theaters) hat, den mag immer wieder das Staunen ankommen: *Daß es so etwas gibt, mitten in unserer Welt.* Und vorne, vor dem Vorhang, Musiker, die auf ihren Instrumenten in wirrem Durcheinander üben. Die Leute warten. Bis zu dem Augenblick, in dem die Abgeschnittenheit von der Außenwelt kulminiert: die Leuchten erlöschen, der Raum wird dunkel. Wo gibt es das sonst noch, daß sozusagen eine künstliche Nacht ausgebreitet wird – in der Nacht wird ja die Fähigkeit zur Selbststeuerung und Selbstbewegung in einer bekannten und erhellten Umwelt erheblich eingeschränkt: man tastet und taumelt.

In dieser Dunkelheit sitzen nun tausend Menschen still, in ihrer Motilität fast wie im Schlaf stillgestellt, und harren der Dinge, die sich dann abspielen, wenn der Vorhang sich öffnet und der innerste Innenraum zeitweise den Blicken freigegeben wird. Da treten Räume vor, da ereignen sich Zeiten und

Abläufe, die das inzwischen schon weitgehend der Realitätsprüfung enthobene Bewußtsein noch weiter in irrealen Zonen zu entführen das Zeug haben. Besser gesagt: Es tauchen Mischwelten auf – einerseits haben sie Züge der Welt draußen: Es gibt konkrete Menschen mit Lebensproblemen, verwickelt in ein Auf und Ab, in ein Durcheinander und in Entwirrungen, in Konflikte um Liebe und Tod, in Langeweile und Überraschungen, die ja jedem Zuschauer aus seiner Lebenswelt nicht ganz unbekannt sind. Es fällt ihm wohl nicht schwer, seine vertrackte Lebenspraxis in Spuren und Schatten wiederzuerkennen.

Andererseits: Wie unterschiedlich mutet das an, was in diesem festlich ausgegrenzten Rahmen da aufscheint. Ganz unglaublich, wenn man Alltagsmaßstäbe an diese Geschehnisse anlegt: Nicht nur, daß die Zeit, in der sich da alles abspielt, gewiß nicht mit der Uhrzeit zu messen ist: Geschehnisse, deren Realzeit viel länger dauern müßten, werden in großer Dichte abgewickelt – und manches an Äußerungen und Gesprächen wirkt schier endlos gedehnt (in Wiederholungen, Verlangsamungen etwa). Aber das, was der Alltagserwartung am vehementesten widerspricht, ist damit noch nicht gesagt: Die Akteure der Handlungen reden nicht, sie singen, nacheinander, miteinander, gegeneinander, gleichzeitig, allein, im Chor, in vielen Varianten. Und oft genug auch noch in einer anderen Sprache als der landesüblichen. Sie singen – und werden nachhaltig begleitet, kommentiert, unterbrochen von den Musikanten im Orchester vor der Bühne.

Und durch diese Irrealisierungen werden auch die Gegenstände und Räumlichkeiten auf der Bühne nachhaltig infiziert. Sind das noch die Räume, in denen sich der Alltag realer Menschen abspielt – trägt nicht der Schein, wenn man darin eine reale Stadt mit

einer realen Örtlichkeit (z.B. Nürnberg am Ufer der Pegnitz, in »Die Meistersinger von Nürnberg«) dingfest zu machen sucht? Oder die Engelsburg in Rom (in »Tosca«). Die Räume haben ja wohl schattenhaft etwas von der außertheatralen Wirklichkeit, aber sie haben auch etwas davon Entrücktes – es ist mit ihnen ähnlich wie mit den Räumen, die wir träumen – teils sind sie uns bekannt, teils geisterhaft fremd. Und wer glaubt, daß »Aida« in Ägypten, gar noch vor den Pyramiden aufgeführt, besonders richtig und angemessen zur Erscheinung komme, der unterschlägt den imaginären Anteil, der notwendig zu dem Geschehen gehört, das sich da in dem eingedunkelten, von Musik und Gesang durchdrungenen Raum abspielt und in die Phantasie der Zuschauer einwandert, wenn es denn gut geht.

Ein unbefangener Außenstehender mag im Ernst fragen: Warum geben sich die Akteure denn solche Mühe, eine Handlung mit Fleiß und mit gewaltigem Aufwand dem schnellen Verstehen zu entziehen? Wozu diese Verlangsamungen, diese unwahrscheinlichen Verdichtungen, diese abrupten Unterbrechungen, diese häufigen Diskontinuitäten in der Handlungsführung – und wozu diese Musik, die doch das unmittelbare und sachangemessene Mitverfolgen der Handlung unnötig verwirrt und aufstaut? Wer so argumentiert, dem fehlt die Erfahrung des Übergangs aus der Zone der Alltagsrealität in die des Imaginären, wie SARTRE sich ausgedrückt hat. Und der Merkmale des Übergangs in diese Zone gibt es beim Schritt in die Opernwelt genug. Die heikle Frage bleibt offen, wie dieser Übergang einzuschätzen ist, welche Karätigkeit der Scheinwelt auf der Bühne zuzusprechen wäre, was es bringt, wenn in dieser exzessiven Weise die praktische Welterfahrung außer Kraft gesetzt wird. Denn von Harmonie kann da

wohl nicht ohne weiteres die Rede sein, wenn so unterschiedliche Arten, sich die Welt zurechtzulegen, koexistieren oder aufeinanderprallen. In jedem Augenblick, im Kontakt mit der Realität, bricht unser imaginäres Ich zusammen und verschwindet, indem es dem realen Ich weicht. Denn das Reale und das Imaginäre können von ihrem Wesen her nicht koexistieren. Es handelt sich um zwei völlig unreduzierbare Arten von Objekten, von Gefühlen und Verhaltensweisen (J.P. SARTRE).

SARTRE fragt: In welchem Raum höre ich die 7. Sinfonie von Beethoven, erlebe ich eine Aufführung von »Hamlet«: »Sie (sc. die erklingende, gehörte 7. Sinfonie) ist nicht einfach außerhalb von Zeit und Raum sie ist außerhalb des *Realen*, außerhalb der Existenz. Ich höre sie nicht real, ich höre sie im Imaginären. Das erklärt die beträchtlichen Schwierigkeiten, die wir immer haben, von der »Welt« des Theaters oder der Musik in unsere Alltagsbeschäftigungen zurückzukehren. In Wahrheit gibt es keinen Übergang von einer Welt zur anderen, sondern es handelt sich hier um einen Übergang von der vorstellenden zur realisierenden Einstellung. Die ästhetische Einstellung ist ein provozierter Traum, und der Übergang zum Realen ist ein authentisches Erwachen. Man hat oft von der »Ernüchterung« gesprochen, die die Rückkehr zur Realität begleitet. Aber das würde nicht dieses Unbehagen zum Beispiel nach dem Anhören eines realistischen und grausamen Stücks erklären, in diesem Fall müßte die Realität ja als beruhigend aufgefaßt werden. In Wirklichkeit ist dieses Unbehagen ganz einfach das des Schlafenden, der erwacht: Ein fasziniertes, im Imaginären blockiertes Bewußtsein wird plötzlich durch das unmittelbare Aufhören des Stücks, der Symphonie befreit und nimmt unvermittelt wieder Kontakt mit der Existenz« (SARTRE 1980, 298).

SARTRE setzt also ohne Umschweife die Versetzung des Bewußtseins ins Imaginäre – die ja der Oper mit vielerlei verschiedenen architektonischen, gestischen, musikalischen Mitteln angebahnt wird – mit der Versetzung in Schlaf und Traum parallel. Das Theater, das Konzert, die Oper – ein Traum-Arrangement – eine artifiziell erzeugte Stille-gung dessen, was SARTRE das »realisierende Bewußtsein« nennt? Wenn SARTRE recht hat und wenn die ästhetische Einstellung »ein provozierte Traum« ist, welcher Blick fällt dann auf die Inhalte und ihre Stilisierung?

(B) Traumnahe Inhalte und Szenarios (Beispiele)

(1) *Les Contes d'Hoffmann/Hoffmanns Erzählungen*, Musik von Jacques OFFENBACH (1881)

In dieser Oper – sie firmiert im Untertitel als »Opera fantastique« – kommen auch in der Handlung traumnahe Züge unentwegt drastischer als in anderen Opern zum Durchbruch (über die erwähnten allgemeinen opernspezifischen Charakteristika hinaus). Der Dichter Hoffmann erzählt, sich tagtraumartig Erinnerungen hingebend, einer Gruppe trinkfreudiger junger Männer drei verflossene Liebesabenteuer, auch um den Schmerz einer aktuellen Enttäuschung nicht nur durch Wein zu übertäuben. Und diese Erinnerungen gewinnen in drei Akten Gestalt. Er beschwört Traumgestalten auf die Bühne.

Im Antonia-Akt intensiviert sich stufenweise die Anwesenheit der toten Mutter einer verflossenen Geliebten: Zunächst ist nur ihr Bild präsent, dann ihre Stimme, und schließlich (in vielen Inszenierungen jedenfalls) taucht sie real auf – als Stimme und Gestalt aus dem Grabe, die die Tochter dazu bringt, gegen jede Vernunft selbst zu singen

und sich dadurch den Tod zu holen, und also den geliebten Hoffmann allein zurückzulassen. Denn eine tödliche Krankheit wird (das ist ihr prophezeit) bei ihr wieder (wie einst bei der Mutter) ausbrechen, wenn sie ihre überirdisch schöne (an eine Violinstimme gemahnende) Seele im Singen erklingen läßt (gegen das Verbot des Vaters, das Bitten des Geliebten). Eine Handlung, die in sich schon albtraumhafte Züge hat: Eine Tote stört die Lebenden auf, sie geraten in ihren Sog.

Im gleichen Akt sind Wände und Schränke durchlässig. Der Doktor Miracle erscheint, geisterhaft, dämonisch, teuflisch: Ein Arzt als Mörder, vom Vater der Antonia schnell erkannt, dieser Todesarzt überredet Antonia, gegen alle Vernunft sich dem Gesang, dem ruhmbringenden, hinzugeben. Kann ein Zuschauer diese rätselhafte Figur verstehen, wenn er sich nicht halbbewußt an Sedimente seiner Träume erinnert?

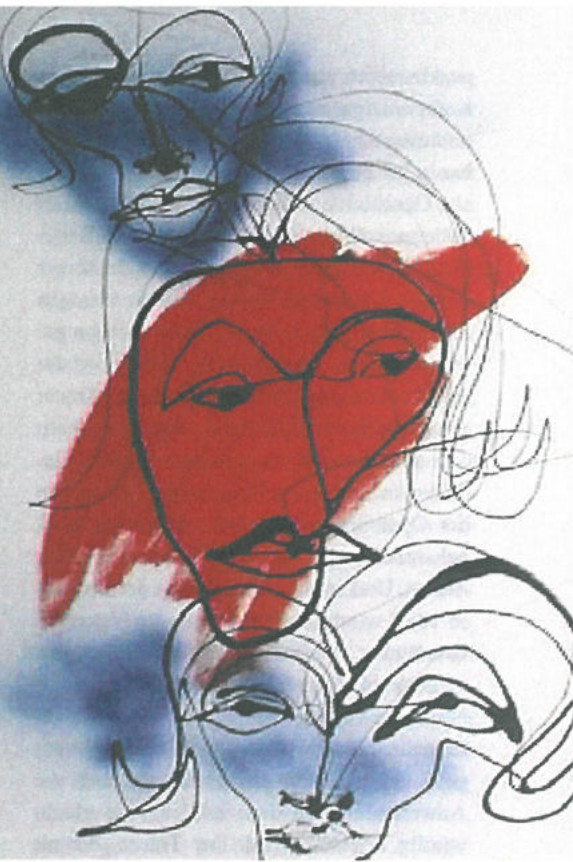
Im Olympia-Akt entwickeln Apparate einen dämonischen Sog, mittels einer Zauberbrille wird Hoffmann unfähig, der Faszination des Automatenmädchens Olympia zu widerstehen, ein Sog reißt ihn dahin. Die Magie der Apparatur schaltet die Realitätsprüfung aus. In allen drei Akten taucht eine Person in drei Gestalten auf – eine Teufelsvariante in hochbürgerlicher Gestalt, verfremdet, allgegenwärtig, einen Kältestrom um sich verbreitend...

Nicht nur die Konsistenz von scharf konturierten Personen ist aufgelöst, auch die Gesamthandlung der Oper entbehrt des linearen Fortgangs. Es handelt sich um fragmentarische Einzelbilder, die einem Tagtraum des berauschten Hoffmann entsprossen sind: er sucht die Liebesenttäuschung mit einer Sängerin in seiner primären Wirklichkeit durch das Herbei-Phantasieren verflossener enttäuschender Liebesgeschichten zu narkotisieren: Traum, Rausch, Gesang, Erinnerung

führen diese drei in vieler Hinsicht reichlich porösen Opernakte herauf, von denen Ernst BLOCH geschrieben hat: »Die satte Zeit ist aus, drinnen wie draußen wurde alles undicht. Wo Fenster und Türen undicht sind, zieht es und Hoffmann ist mitten darin. Zapfelnd Starres dient dem, Traum wird frei, ruft jedem nach... Genau in das Nicht-Geschehen hat er (sc. der Komponist Jacques OFFENBACH) gedreht, was der leichten Musik zukommt.« Und BLOCH schreibt über die Figuren: »Sie (die Musik der Arien) wird von keinen lebenden Menschen mehr gesungen, sondern von Spukgestalten, von Puppen und Erinnerungen« (BLOCH 1965, 18). Damit ist eine weitere Verwandtschaft von Traum und Oper an einem zugespitzten Beispiel offenkundig: ihre Unheimlichkeit. Da sind vertraute Normalitäten außer Kraft gesetzt. Eine Violine gewinnt im Antonia-Akt dämonische Züge, ihre, der Violine Seele beginnt verführerisch zu klingen, sie zieht Menschen in den Abgrund. Genauso wie im ersten Akt die die Welt verzerrenden Brillen des Herrn Coppélius (der auch Augen verkauft) ein geisterhaft verfremdendes und verführerisches Licht auf die singende Apparatefrau Olympia geworfen haben. Dinge sind gespenstisch aufgeladen, sie verlieren die Unschuld der Instrumente.

(2) *Ein Sehnsuchtstraum, der noch Jahrtausende später zündet: »Nabucco«* von Giuseppe VERDI (1842)

Die aus Jerusalem nach Babylon verschleppten Juden, zweieinhalbtausend Jahre ist es her, sinnieren über ihr Schicksal, tagträumend gewärtigen sie die verlorene Heimat. In den Erfahrungen gemeinsamer Trauer entstehen Gebete und Lieder: »Vergesse ich dich, Jerusalem, /so verdorre meine Rechte. Meine Zunge soll an meinem Gaumen kle-



ben, /wenn ich deiner nicht gedenke, /wenn ich nicht lasse Jerusalem /meine höchste Freude sein. /An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, /wenn wir an Zion gedachten. /Unsere Harfen hängten wir /an die Weiden dort im Lande. /Denn die uns gefangen hielten, /hießen uns dort singen /und in unserm Heulen fröhlich sein: /Singet uns ein Lied von Zion!« (Psalm 137, 1-4).

Nicht nur im jüdischen Gebetsgottesdienst blieb die Erinnerung wach an das Leid des Exils. Durch die Jahrhunderte hat auch die christliche Liturgie in den Trauermetten der Karwoche die Klagelieder des Propheten Jeremia über die Zerstörung Jerusalems vergewärtigt, in gregorianischem Choral eine versunkene Welt beschwörend. Und 1841

packte einen jungen, bislang gescheiterten Komponisten, der vom Schicksal arg mitgenommen war (zwischen 1838 und 1840 starben seine beiden Kinder und seine Frau) die alte Geschichte von den gequälten und oft zu Tode massakrierten Juden im Exil in Babylon. Ein Textbuch inspirierte ihn. In seiner Autobiographie schreibt er, daß die wenigen Zeilen eines Chors der Juden im Exil ihn geradezu elektrisiert haben: Ein Traumlied der von der Heimat Getrennten, die in Trauer und Sehnsucht gewärtigen, was ihnen fehlt: »Va pensioro, sull ali dorate.« – Geh' Gedanken auf goldenen Flügeln. Es entstand, in der Oper »Nabucco« der, wie gesagt wird, bekannteste und beliebteste Opernchor aller Zeiten. Und in den Jahren nach der Premiere 1842 wurde das Lied der vom Vaterland Getrennten, die sich unterdrückt fühlten, zur verdeckten Hymne der italienischen risorgimento-Bewegung: Ein explosiver, ein revolutionärer Traum wird da im Operntheater geträumt und reißt bis heute in Italien die Anwesenden von den Stühlen, wie glaubwürdig berichtet wird. Der Traum, der als Tagtraum vor zweieinhalbtausend Jahren geträumt wurde – als Klage eines Volkes, die den Befreiungswunsch, die Hoffnung auf Heimkehr enthielt – dieser Traum feiert Urstand in der christlichen Liturgie, er zündet neu in der Komposition einer Oper, in dem politisch brisanten Umfeld der Entstehungszeit und in zahllosen Aufführungen bis heute. Auf goldenen Flügeln werden die Traumgedanken losgeschickt. Und die schier unglaubliche Resonanz dieses Opernstücks deutet darauf, daß hier nicht historische Reminiszenzen federführend am Werk sind. Eine Traumbereitschaft wird da aktualisiert, der Wunsch, die einschnürende Realität hinter sich zu lassen – er droht die Beteiligten wegzuschwemmen. Die Hoffnung auf Befreiung, auf wiederzugewinnende Heimat,

auf Überwindung der Getrenntheit wird brisant, um nicht zu sagen explosiv. Das Opernhaus wird zum Traumhaus. Und im Risorgimento versank der Traum nicht mit dem Ende der Vorstellung ins Wesenlose.

(3) »Il Trovatore« / »Der Troubadour« von Giuseppe VERDI (1853) und andere Opern

Eine Handlung, der der Ruf nachgeht, sie sei wirr, unverständlich, absurd. Bei Licht besehen handelt es sich um Folgendes: Zwei machtpolitisch (in einem Erbfolgestreit um die spanische Krone) verfeindete Männer rivalisieren um die Liebe einer Frau: Manrico und Graf Luna um Leonora, eine adlige Dame. Manrico, der gewinnend singende Troubadour gewinnt die Gunst Leonores, Graf Luna blitzt ab – aber er gewinnt (die Handlung spielt in Spanien anfangs des 15. Jahrhunderts) militärisch. Und läßt schließlich den gefangenen Manrico hinrichten. Zugleich mit der inhaftierten Zigeunerin Azucena. Die ihm noch zuvor unmittelbar nach Manricos Hinrichtung mitteilt, Manrico sei sein leiblicher Bruder gewesen.

In der Handlungsfolge wird klar, daß die Zigeunerin Azucena in Geistesverwirrung vor Jahren ihr eigenes Kind ins Feuer geworfen hatte, um sich an dem Vater des Grafen Luna für den Feuertod ihrer Mutter zu rächen. Eine weitere Komplikation: Leonora vergiftet sich, um Manrico vor dem Tod zu retten. Sie versprach zuvor, sich dem Grafen Luna hinzugeben, wenn der den inhaftierten und todgeweihten Manrico freigebe. Manrico erfährt von diesem Versprechen und mißverstehen es als Verrat an beider Liebe. Er beschimpft und verflucht die Geliebte groteskerweise gerade dafür, daß sie sich für ihn geopfert hat. Gewiß eine Handlung mit alpträumenhaften Unwahrscheinlichkeiten und Verwirrungen. Die in die totale Katastrophe

führen. Leonora, Azucena, Manrico sind am Ende tot, Graf Luna überlebt, ein Sieger in Verzweiflung und Verlassenheit.

Wie sieht die Realisierung dieser Handlung in der Oper »Il Trovatore« aus? Aus einer Geschichte sind Einzelszenen reichlich unzusammenhängend herausgesprengt. Ekstatische Augenblicke explodieren, auch musikalisch. Die Szenen kulminieren immer wieder im Zusammenbruch von Handlungsgevißheiten und Handlungslinien. Immer kommt den Akteuren etwas Störendes dazwischen, dabei wird ein Sturm der Affekte frei.

In der Sprache der einschlägigen Forschung: »Die Oper verzichtet ... auf eine sich kontinuierlich entfaltende Handlung zugunsten einer Reihung geschlossener und autonomer Bilder, deren zeitlich-räumliche Dimensionen genau kalkuliert sind und die darin eminente szenische Schlagkraft und suggestive Wirkung besitzen« (VERDI-Handbuch, 400). Immer wieder verlieren Menschen den Boden unter den Füßen, der gerade dabei war sich zu bilden. Taumeln, viele Szenen spielen in der Nacht. Verwirrungen und Täuschungen: Wer ist der oder die andere? Schon beim Feuerwurf des Kindes von Azucena die erste Verwirrung. Die erste Realbegegnung Leonora – Manrico im Finsternen bringt den ersten Irrtum: Leonora hält Graf Luna für Manrico. Am Ende sieht sich wie gesagt der Graf Luna getäuscht durch Leonora, die sich ihm hinzugeben schwört, um Manrico zu retten – aber Gift nimmt. Manricos Eifersuchtswahn wird aufgeklärt, als es zu spät ist. Die Welt ein Irrgarten.

Auch die die Welt überfliegende Liebe, das scheinbar unverbrüchlich Festeste, ist anfällig für Trug, Mißverständnis. Der Irrtumsbazillus setzt gerade da an, wo die Liebe ganz absolut wird, nämlich da, wo die Liebende sich für den Geliebten opfert. (Ei-

ne genau entsprechende Gefühlsverwirrung in der Beziehung Elena-Arrigo in der Oper »I Vespri Siciliani« (»Die sizilianische Vesper« von VERDI, Uraufführung 1855). Auch das Gefühlssicherste ist in dieser von Machtränken durchzogenen Welt truganfällig. KLEIST ist nicht fern. Und Tristan auch nicht, mit der prophetischen Rede vom »truggeweihten Glücke« am Ende des ersten Aktes von WAGNERS »Tristan und Isolde«.

Die Liebenden haben Züge von Heiligen, die im absoluten Heiligtum der Liebe leben und deshalb ihr Leben für den Geliebten/die Geliebte hingeben – dabei freilich verkennen sie die Widrigkeiten der Realität. So daß der Opfertod sinnlos zu werden scheint. Leonora opfert sich, ohne das Ziel, die Befreiung Manricos, zu erreichen. Manrico singt als Gefangener im Turm, sein Leben sei ein Sühnopfer für seine Liebe zu Leonora. Es handelt sich um säkularisierte (?) Heilige, die in VERDI-Opern immer wieder zur Ehre der Altäre für die Verherrlichung der Liebe, die in dieser Welt keinen Ort hat, aufsteigen. Erst im Tod jenseits der Alltagsrealitäten, gibt es Versöhnung, Heil, Vereinigung, Weltüberwindung. Eine Traumwelt?

Die Akteure können sich ihrer Umwelt, ihrer Handlungskompetenz nie sicher sein. Ständig verlieren sie das Heft aus der Hand. – Alles wird zu Staub. Eine totale Autonomie-Demontage findet statt. Auch der melodische Gestaltfluß wird, wie die Akteure in ihrer Handlungslinie ständig aus der vorhersehbaren Bahn geworfen: »Wie in keiner anderen Oper Verdis werden die melodischen Formulierungen rhythmisch aufgebrochen, durch spezzature, Synkopen, Asymmetrien und Akzentverlagerungen variiert...« (VERDI-Handbuch, 401).

Die Außenwelt ist durch eine schaurig zerissene Traumwelt für die Dauer des Opernabends, nachhaltig außer Kraft gesetzt – die

Außenwelt mit ihren Forderungen nach Affektkontrolle, nach Handlungskonsistenz, nach vernünftiger Begründung und Motivierung von Handlungen. Kein heutiger Theaterbesucher kann seine Alltagsprobleme im Vordergrund dieser versunkenen Feudalwelt wiederfinden. Warum aber fasziniert solches? – es handelt sich immerhin seit 150 Jahren um eine der meistgespielten Opern des Repertoires. Warum wird sie nicht als unglaubliche Schimäre ausgelacht? Etwa weil sie ebenfalls aus dem Stoff ist, aus dem auch Träume sind? Etwa weil darin Züge der Existenz des modernen Lebens zum Vorschein kommen, die in der Tagwelt der Zivilisation unter der Decke gehalten werden müssen? Etwa, weil jeder Zuschauer die grelle Abruptheit von unwahrscheinlich zusammenhanglosen Szenen und Affektschüben insgeheim kennt – und zwar viel besser als den Vordergrund spanischer Erbfolgestreitigkeiten im 15. Jahrhundert?

VERDI schrieb einmal: »Man sagt, diese Oper sei zu traurig, und es gebe zu viele Tote darin. Aber schließlich ist im Leben doch alles Tod? Was lebt schon?« (zit. bei GERHARD 2001, 50). In diesem 19. Jahrhundert, in dem der westeuropäische Mensch seine definitive Herrschaft über Traditionen, über Natur und Gesellschaft per Technik, Ökonomie und Wissenschaft durchzusetzen im Begriff war – präsentiert die Oper (und »Il Trovatore« steht für viele andere Werke exemplarisch) den in allen Triumphen über-schwiegenden dunklen Gegenstrom: »Die Befreiung von politischen und individuellen Zwängen schlägt fehl. Mit Macht versuchen zwar die Figuren, sich aus den Verwerfungen von Gesellschaft und Schicksal zu befreien, doch sie zerbrechen mit ihren widerstrebenden Emotionen, Wünschen und Bedürfnissen an einer Wirklichkeit von Krieg, Elend, Verfolgung und Unrecht. Azucena, Luna,

Manrico und Leonora ziehen konzentrische Kreise um eine dunkle Mitte, von der sie sich nicht lösen können und an der sie schließlich zerschellen« (VERDI-Handbuch, 2001, 403). Ein dunkler Gegenraum gegen die Oberflächen-Träume von Fortschritt und Perfektion bricht sich da Bahn.

In VERDI-Opern passieren fast regelmäßig Katastrophen, die kein Zuschauer am eigenen Leib erleben möchte: Todesfälle und Morde aus Versehen, d.h. aus Fehleinschätzungen dessen, was Tatsache ist. Die Menschen werden durch Chimären, durch Zufälle, durch Irrtümer genarrt. Der Schein täuscht sie. Und diese oft zu Katastrophen führenden Scheingewissheiten tauchen in VERDIS letzter Oper »Falstaff« als zu belachende *Burla* auf.

Hier eine knappe Aufzählung von Tötungsgeschehnissen aufgrund von Mißverständnissen, Fehlinformationen, Zufällen: Alvaro tötet aus Versehen den Vater seiner Geliebten (ein Schuß geht zufällig los): »La forza del destino«. Rigoletto läßt versehentlich einen Mörder seine geliebte einzige Tochter töten (»Rigoletto«). Otello erdrosselt, durch falsche Information genarrt, seine geliebte Desdemona (»Otello«). Azucena wirft versehentlich das eigene Kind ins Feuer (nicht das des Grafen Luna, an dem sie den Feuertod ihrer Mutter zu rächen beabsichtigt): »Il Trovatore«. Graf Luna bringt in Unkenntnis der Verwandtschaftsverhältnisse seinen Bruder an den Galgen (»Trovatore«). Manrico verflucht und beschimpft in Unkenntnis der Zusammenhänge Leonora, die sich für ihn aufgeopfert hat (»Il Trovatore«). Ferdinand vergiftet durch Fehldeutung verblendet seine Geliebte (Luisa) die sich für ihren Vater aufgeopfert hatte (»Luisa Miller«). Alfredo verflucht und schmätzt aus Unwissen, genarrt vom Vordergrund, seine ehemals geliebte Violetta, die ihre Liebe für die von seinem Vater repräsentierte Familie

geopfert hatte (»La Traviata«). Der Gang zum Maskenball ist für den Grafen ein Gang in den Tod: Der Schein trägt, der scheinbare Freund bringt ihn um. (»Ballo in Maschera«).

Immer trägt der Schein, zumeist mit tödlicher Konsequenz. Die Realität setzt sich in Katastrophen gegen die Illusionen der Figuren, die wähnen, das Heft in der Hand zu haben, durch. Sie werden in die Kontingenzen zurückgestürzt. Was hat VERDI an solchen Konstellationen zur Musik gereizt?

Hat das vielleicht etwas mit Albträumen zu tun. Es geht katastrophal schief. Und man wacht erleichtert auf (so wie die Genarrten bei VERDI schließlich in elegischen Abschiedsduetten der trügerischen Welt den Laufpaß geben, sich wegschwingend, endlich ungestört geeint, und sei es in fiebrigen Phantasien, wie in »Il Trovatore« und »La Traviata«).

In den großen MOZART-Opern, von »Idomeneo« bis »Die Zauberflöte« und »Clemenza di Tito« wäre eine analoge Typologie von Entwicklungen aufzureihen, in denen Katastrophen oft buchstäblich im letzten Moment durch die große Gnadengeste der Verzeihung (der Gott Poseidon in »Idomeneo«, Selim Bassa in »Die Entführung aus dem Serail«, Die Gräfin in »Le Nozze di Figaro«, Sarastro in »Die Zauberflöte«, Tito in »Clemenza di Tito«) nicht nur verhindert, sondern in Versöhnung verwandelt werden. Der Albtraum wird da zum Erlösungsraum. Die Leuchtsuren der »gratia gratis data« der christlich-theologischen Tradition sind unverkennbar. Wer wie Tamino durch Feuer und Wasser durch die Bahn der Todesangst geschritten ist, der kann erlöst und befreit



werden, er kommt nicht darin um. Belmonte (in »Die Entführung aus dem Serail«), der Graf (in »Le Nozze di Figaro«) wollen nicht Recht behalten, sie legen gewissermaßen die Waffen nieder (wie »Idomeneo«). Und werden nicht verstoßen oder bestraft. Bei VERDI geschieht die befreiende Erlösung oft erst im Tod der Liebenden, die die widrige Welt verlassen – bei MOZART geschieht sie oft kraft der Verzeihung im Leben, wodurch die Dynamik von Intrigen und Rachegelüsten entkrafte wird.

(C) Worin unterscheiden sich Oper und Traum?

Nach allem Gesagten ist freilich festzuhalten, daß Träume keine Opern und Opern kei-

ne Träume sind. Vier fundamentale Unterschiede lassen sich nennen:

(1) Die Geschichten, die die Oper vergegenwärtigt, gewinnen materielle und sinnliche Gegenwart auf der Bühne. Wirkliche Menschen in wirklichen Räumen sind ihre Träger. Sie sind wiederholbar und gewissermaßen abrufbar und planbar. Alles das kann von Traumgeschichten nicht gelten.

(2) Die auf der Opernbühne vorgeführten Geschichten spielen auch infolge ihrer materiell-sinnlichen Präsenz in einer räumlichen und affektiven Distanz zum Betrachter und sind infolgedessen prinzipiell immer der Reflexion zugänglich: Man kann über sie als über fiktive und vorgespielte Ereignisse nachdenken, vergleichend, wertend, analysierend. Dem Träumenden ist gewöhnlich die Reflexion auf den Traumcharakter des geträumten Geschehens verwehrt.

(3) Die Operngeschehnisse auf der Bühne spielen in einer sozialen Öffentlichkeit – eine Vielzahl von Reaktionen von Zuschauern ist möglich, der Raum ist ein öffentlicher Raum, das Publikum hat Züge einer Versammlung von Menschen, die zu einem herausgehobenen Ereignis zusammenkommen (wohingegen der Träumer immer in seine Privatheit eingeschlossen ist: Niemand anderes hat Teil an seinem persönlichen Traum). Mit dieser Öffentlichkeit zusammen hängt der Charakter der Opernaufführung, die sowohl Züge festlicher Liturgie und Epiphanie hat wie auch eine Beimischung von Klamauk, Schaulust, Sensation, Wanderbühne.

(4) Schließlich ist die Präsentation von gesungenen und gespielten Geschichten eingebunden und weitgehend determiniert von hochentwickelter musikalischer und ästhetischer Künstlichkeit – weit entfernt von spontan sich ergebenden Affekt- und Phantasie-Regungen. Regisseure haben längst bemerkt, welche Chancen sich für die Operndarstel-

lung bieten, wenn diese Artifizialität bewußt die Traumnähe von Opernhandlungen aufgreift und szenisch explizit macht. Nicht nur die schon zitierte »Aida« unter NEUENFELS/GIELEN in Frankfurt versetzte die Handlung in den Aggregatzustand eines Traums der männlichen Hauptperson – WERNICKE hat in München (in »Der fliegende Holländer«) das tagträumende Mädchen Senta, das vor dem Bild des bleichen ruhelos über die Meere irrenden Holländers immer wieder in Absenzen fällt, in einen Raum versetzt, in dem das Geisterschiff mit diesem Seemann durch die Zimmerwand einbricht. Und der junge Mann, der in einer »Zauberflöte«-Inszenierung der neunziger Jahre in der Oper Frankfurt in seinem Bett schlief und träumte, sah sich unversehens als Tamino mit einer schrecklichen Schlange, die ihn verfolgte, konfrontiert.

In all diesen Fällen tritt beides zutage: der Traumcharakter der Handlung und die distanzierte Reflexion auf eben diesen Traumcharakter. Der ästhetische und erkenntnistmäßige Gewinn kann unter diesen Bedingungen beträchtlich sein. Der Zuschauer wird ange-regt, Menschenforschung im traumnahen Musiktheater zu betreiben. Die Unterwelt wird nicht nur beschworen, sie wird auch als solche bewußt gemacht und gezeigt. Warum freilich das Schreckliche, Verpönte, Labyrinthische des Lebens, wenn es ans Tageslicht kommt, solche Faszination, solche Beglückung wecken kann, diese Frage mag zu einigen zusammenfassenden Schlußbemerkungen überleiten.

Einerseits ist festzuhalten: Operndarstellungen schöpfen den Geschehnissen etwas vom Ernst des wirklichen Lebens ab: Sonst müßte man als Zuschauer ja betroffen sein wie von Tatsachen. Man müßte auf die Bühne springen und eingreifen. Man ist kein Mit-akteur, man ist auf Distanz gehalten.

Happy Birthday, Marlene – zum 100. Geburtstag die Monographie des Kultstars

roo

Der erste deutsche Taschenbuchverlag www.roo.de



Marlene Dietrich
Linde Salber

roo

In aller Welt hat sie die Menschen bewegt und fasziniert, ihr Mythos ist bis heute ungebrochen: Marlene Dietrich, eine Diva, die es keineswegs jedem recht machen wollte ... Mit ihren unbequemen Meinungen, vor allem über Nazi-Deutschland, hat sie manchen Zeitgenossen provoziert. Am 27. Dezember wäre die Schauspielerin und Sängerin hundert Jahre alt geworden. Linde Salber, Autorin der Monographien über Lou Andreas-Salomé und Anais Nin, zeichnet den Lebensweg der Dietrich vor politischem und kulturellem Hintergrund nach.

50436/€ 8,50 (D)/DM 16,62/sFr. 15,60

Andererseits: Es werden auch Mauern der Distanzierung niedergelegt. Die Musik im Verein mit anderen ästhetischen Mitteln (Raum- und Lichtgestaltung, Körpersprache etc.) induziert Verschmelzungsprozesse der Zuschauenden mit Wünschen, Ängsten, Irritationen der Akteure auf der Bühne, die an Intensität das übertreffen, was der Alltag an Gefühlen der Teilnahme zuläßt. Die Entrückung ins Spiel zeitigt also mit der Distanzierung auch eine neue Nähe. Es bleibt die Frage, wie die Wirkungen dieses komplexen und widersprüchlichen Kunstgebildes zu erklären sind. Der in einem Opernführer abstrahierte Informationsgehalt der Handlung kann es ja nicht sein. Woher das Erlebnis gesteigerter Lebensintensität und festlicher Erhöhung, bei oft genug unwahrscheinlichem Handlungssubstrat? Man mag an FREUDS Deutung der Lust denken, die der Witz freisetzen kann. Im Witz werden ja demnach die Grenzen des Schicklichen, Wahrscheinlichen, Massvollen und Vernünftigen annulliert – die das Wunschzentrum einschnürende Realität scheint zeitweise außer Kraft gesetzt. Das zivilisierte Bewußtsein kann das aber nur zulassen, wenn und weil die ungebärdigen Wünsche durch kulturkonforme Gestaltungen (im Fall des Witzes etwa durch geschliffene Sprachspiele) gefiltert, gedämpft und ebenso getarnt wie gesellschaftsfähig gemacht sind. Die Analogie zur Deutung der Lust an Exzessen auf der Opernbühne liegt nahe: Die ausgearbeitete szenische, musikalische, gesangliche Präsentationsgestalt macht das oft extreme Geschehen mit den extremen Gefühlsäußerungen dem zivilisierten Bewußtsein erträglich – sie gibt eine Erlebnispassage frei, die es mit dem normalen normgesteuerten Leben vereinbar macht.

Diese ästhetische Durchgestaltung bietet Chancen, ansonsten tabuierten ungebärdigen Triebwünschen in der Phantasie nachzugeben. So kann »der Lustsucher« (Freud 1973, 142)

im Menschen, der immer auf der Lauer liegt, in gesellschaftlich approbierter Form (Oper ist als Kunst gesellschaftlich hochrangig eingestuft) auf seine Kosten kommen. Seine aggressiven, narzißtischen, sexuell-erotischen Wünsche, d.h. also auch seine Sehnsucht nach Erhöhung, Verklärung, Verewigung von Menschenleben gegen den »Denk- und Realitätszwang« (a.a.O., 141), solches kann zum Zug kommen. Menschen können sich in Dimensionen kennenlernen und ausforschen, die der rationalisierte Alltag in einer säkularisierten Welt durchweg blockiert. Und solches hat auch politische Brisanz. Woraus sich ja die vielen Zensurierungen und Überarbeitungszwänge erklären, die die Operngeschichte vor allem im 19. Jahrhundert begleiten. Aber diese Art von Traumzensur ist hier nicht mehr abzuhandeln.

Oper als Spiel-Art der Menschenforschung? Der Komponist und Dirigent Michael GIELEN, zwischen 1976 und 1986 Operndirektor in Frankfurt, sagte unter anderem in einer kurzen Ansprache zum Ende seiner Ära, die für die Geschichte der Opernrezeption in Deutschland epochemachende Züge hatte: »Sie haben in diesen zehn Jahren gewiß einiges über Oper und Musik erfahren. Was wohl noch wichtiger ist: Sie haben einiges über sich erfahren.«

Literatur

- BLOCH, E. (1965): Über Hoffmanns Erzählungen. Gesamtausgabe der Werke, Bd.9. Frankfurt/M
 FREUD, S. (1906): Psychopathische Personen auf der Bühne. SA, Bd. X. Frankfurt/M 1969
 - (1905): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. GW, Bd. VI. Frankfurt/M 1973
 GERHARD, A. (27./28.1.2001): Töne aus dem Leierkasten oder Weltliteratur? In: NZZ, S. 50
 SARTRE, J.P. (1980): Das Imaginäre. Reinbek
 GERHARD, A./SCHWEIKERT, U.(Hg) (2001): Verdi-Handbuch. Kassel/Stuttgart/Weimar

Eine Nacht? und war ein Leben.
 Eine Nacht. Es war ein Traum.

...Doch vergiß es nicht, die Träume,
 Sie erschaffen nicht die Wünsche,
 Die vorhandnen wecken sie;
 Und was jetzt verscheucht der Morgen,
 Lag als Keim in dir verborgen, ...

Franz GRILLPARZER