

ACT zeitschrift für musik & performance

**Inventur. Annäherung an zeitgenössische
Musiktheaterkonzeptionen für Opern-
bühne und Konzertsaal**

(Stefan Drees)

ACT - Zeitschrift für Musik und Performance (2021), Nr. 10

www.act.uni-bayreuth.de

Inventur. Annäherung an zeitgenössische Musiktheaterkonzeptionen für Opernbühne und Konzertsaal

Zusammenfassung

Seit geraumer Zeit lässt sich in der Neue-Musik-Szene ein verstärktes Interesse an den Bedingungen und Möglichkeiten musiktheatraler Ausdrucksformen erkennen, dem auf musik- und theaterwissenschaftlicher Seite eine intensiviertere theoretische Auseinandersetzung entspricht. Deren Manko liegt allerdings darin, dass ihr, ausgehend von experimentellen Musiktheaterformen des 20. Jahrhunderts, meist die Begrifflichkeit des ‚Musiktheaters‘ zugrunde gelegt wird, um eine Abgrenzung zum Begriff ‚Oper‘ zu schaffen, während eng an traditionelle Institutionen gebundene Arbeiten weitaus seltener gewürdigt werden. Genau mit diesem Repertoire befasst sich dieser Beitrag, der auf einem Vortrag basiert, der im November 2019 anlässlich eines Symposiums an der Deutschen Oper Berlin gehalten wurde: Anhand ausgewählter Projekte aus den zurückliegenden Jahren von Detlev Glanert, Moritz Eggert, Sarah Nemtsov, Evan Gardner und Olga Neuwirth werden unterschiedliche Strategien musiktheatralen Komponierens beleuchtet, die für die Veranstaltungsdispositive der Institutionen Oper und Konzertsaal geschaffen wurden. Die durch solche Fokussierung entstehende Kategorisierung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern ist als Denkhilfe gedacht, um bestimmte Phänomene und Entscheidungen, den Kompositionsprozess, die jeweiligen ästhetischen Lösungen und die Situation der Aufführung betreffend, besser einschätzen und bewerten zu können. Sie lässt Schlüsse auf die ästhetische Innovationsbereitschaft von Komponist*innen im Angesicht institutionalisierter Spielorte zu, sagt aber zugleich auch etwas aus über die Erwartungen, die an das Publikum gerichtet werden. Insofern bietet sie eine Diskussionsgrundlage, vor deren Hintergrund sich bestimmte Entwicklungen der aktuellen Musiktheaterproduktion besser einschätzen lassen.

Abstract

An increased interest in the conditions and possibilities of music-theatrical forms of expression has been discernible in the new music scene for some time now. This corresponds to an intensified theoretical discussion on the part of musicologists and theater scholars. However, the shortcoming of this is that, starting from experimental music theater forms of the 20th century, it is usually based on the concept of ‘music theater’ to create a demarcation from the concept of ‘opera’, while works closely tied to traditional institutions are much less often appreciated. It is precisely this repertoire that is the subject of this article, which is based on a lecture given at a symposium held at the Deutsche Oper Berlin in November 2019. Based on selected projects from the past years by Detlev Glanert, Moritz Eggert, Sarah Nemtsov, Evan Gardner, and Olga Neuwirth, it illuminates different strategies of music-theatrical composing created for the institutions of opera houses and concert hall. The categorisation created by such a focus does not claim to be exhaustive, but rather is intended as a guideline in order to better assess and evaluate certain phenomena and decisions concerning the compositional process, the respective aesthetic solutions, and the situation of the performance. It allows conclusions to be drawn about composers’ willingness towards aesthetic innovation in the face of institutionalized venues, but at the same time it also says something about the expectations that are directed at the audience. In this respect, it offers a basis for discussion against which certain developments in current music theater production can be better assessed.

Inventur. Annäherung an zeitgenössische Musiktheaterkonzeptionen für Opernbühne und Konzertsaal

„Das Feld des ‚Neuen Musiktheaters‘ kennzeichnet eine kaum zu überblickende Vielfalt.“ Mit diesem Satz warb die Deutsche Oper Berlin in ihrem E-Mail-Newsletter für ein Symposium, das in der Zeit vom 15. bis 17. November 2019 anlässlich der Uraufführung von Chaya Czernowins *Heart Chamber* veranstaltet wurde und sich eine Bestandsaufnahme verschiedener Aspekte aktuellen Komponierens für die Bühne zum Ziel gesetzt hatte.¹ Tatsächlich scheint bei unterschiedlichsten Protagonist*innen der Neue-Musik-Szene seit geraumer Zeit ein verstärktes Interesse am Nachdenken über die Bedingungen und Möglichkeiten musiktheatraler Ausdrucksformen zu bestehen – ein Interesse, das weit über die Grenzen von Opernhäusern und einzelnen Genres hinausreicht. Ihm entspricht auf musik- und theaterwissenschaftlicher Seite eine intensiviertere, multiperspektivische Auseinandersetzung mit diesem Phänomen, die sich in einer beachtlichen Zahl von Sammelpublikationen, Überblicksdarstellungen oder Einzelstudien² sowie in thematischen Schwerpunkten diverser Fachzeitschriften³ niedergeschlagen hat. Ein großes Manko dieser Auseinandersetzung liegt allerdings darin, dass ihr, ausgehend von experimentellen Ansätzen des 20. Jahrhunderts, oftmals die Begrifflichkeit des

¹ Beim vorliegenden Aufsatz handelt es sich um die verschriftliche Fassung des ausgedehnten Einführungsvortrags zu diesem Symposium.

² Stellvertretend seien hier genannt: Eric Salzman / Thomas Dési, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford, New York 2008; *Performing InterMediality: mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart*, hg. von Jürgen Schläder und Franziska Weber, Leipzig 2010; Ursula Benzing, „Oper ohne Worte“? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters, Kassel 2011; *Neue Musik in Bewegung: Musik- und Tanztheater heute*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz, New York 2011 (*Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Bd. 51); *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday-Performance [Ringvorlesung an der Universität Bayreuth im Wintersemester 2007/2008]*, hg. von Anno Mungen und Ulrike Hartung, Würzburg 2011 (*Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, Bd. 23); *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*, hg. von Matthias Rebstock und David Roesner, Bristol 2012; *Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität*, hg. von Barbara Beyer, Susanne Kogler und Roman Lemberg, Berlin 2014 (*Recherchen*, Bd. 113); *Übergänge: Neues Musiktheater – Stimmkunst – Inszenierte Musik*, hg. von Christina Richter-Ibáñez und Andreas Meyer, Mainz, London 2016 (*Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften*, Bd. 4); Jelena Novak, *Postopera: reinventing the voice-body*, New York 2017 (*Ashgate interdisciplinary studies in opera*); *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen*, hg. von Jörn Peter Hiekel und David Roesner, Bielefeld 2018.

³ Vgl. dazu beispielsweise die Themenschwerpunkte in: *Positionen* 104, August 2015 (*Composed Theatre*); *Neue Zeitschrift für Musik* 177 (2016), H. 3 (*Musiktheater*); *Die Tonkunst* 11 (2017), H. 1 (*Erste Werke. Musiktheater im 21. Jahrhundert*); *Positionen*, H. 126, Februar 2021 (*Musiktheater*).

„Musiktheaters“ zugrunde gelegt wird, um dadurch eine als eigene Gattung zu begreifende, der problematischen Kategorie des Fortschritts gehorchende Abgrenzung zur Kunstform „Oper“ zu schaffen.⁴ Arbeiten, die aufgrund von Auftragslage oder Machart eng an die Institution Oper gebunden bleiben, werden hingegen weitaus seltener gewürdigt, womit ihnen per se eine Teilhabe am Diskurs über das „Neue“ versagt bleibt.⁵

An dieser ideologisch aufgeladenen Schranke setzen die vorliegenden Betrachtungen an, in denen „Musiktheater“ als „Überbegriff für alle Typen musikalischen Theaters wie Oper, Operette, Musical sowie alle neuen musiktheatralen Formen“⁶ verstanden wird und die Bestimmung „neu“ in gleichem Maße Zeitgenossenschaft wie Gegenwärtigkeit signalisiert. Dementsprechend geht es darum, anhand ausgewählter Projekte aus jüngster Zeit – und durchaus im Sinn einer „Inventur“ des Vorhandenen – unterschiedliche Strategien der Arbeit mit musiktheatralen Konzeptionen zu erläutern und diese zugleich in Beziehung zu bestimmten Traditionen und ästhetischen Diskursen zu setzen. Die hierbei aufgestellte Kategorisierung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern ist als Denkhilfe gedacht, um bestimmte Phänomene und Entscheidungen, die Wechselwirkungen zwischen Kompositionsprozess und Aufführungssituation betreffend, besser einschätzen zu können. Dabei übernimmt in den ersten drei Beispielen die Institution Oper als Veranstaltungsdispositiv eine wichtige Rolle, während sich die übrigen Exempel auf die mittlerweile für bestimmte Spielarten des Musiktheaters üblichen Räumlichkeiten von alternativer Bühne und Konzertsaal beziehen. Die Frage nach Spielstätten jenseits institutioneller Gegebenheiten – und damit sind vor allem im öffentlichen Raum lokalisierte Projekte unter Einbeziehung installativer und theatraler Komponenten gemeint – bleibt hingegen bewusst ausgeklammert.

⁴ Zur Gattungsproblematik vgl. aus theaterwissenschaftlicher Perspektive Peter W. Marx, „Gattungstheorie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Weimar 2014, S. 113–121.

⁵ So beispielsweise bei Jörn Peter Hiekel, „Die Kunst des Übergangs. Merkwürdige und unmerkliche Neuansätze im Musiktheater der letzten Jahrzehnte“, in: *Übergänge* (s. Anm. 2), S. 13–33.

⁶ Benzing, „Oper ohne Worte“ (s. Anm. 2), S. 101.

Musiktheater als traditionsgesättigte kommunikative Ressource: Detlev Glanerts Oceane (2016–18)

Er glaube „an diesen großen alten gewachsenen Apparat des Opernhauses“, so ließ sich der Komponist Detlev Glanert (*1960) im Vorfeld der Uraufführung seiner Oper *Oceane* (2016–18) von Matthias Nöther zitieren⁷ und verwies damit gleich auf ein ganzes Arsenal an institutionellen Voraussetzungen und ästhetischen Vorgaben. Literarische Grundlage des am 28. April 2019 in einer Inszenierung von Robert Carsen an der Deutschen Oper Berlin aus der Taufe gehobenen, im Untertitel als „Sommerstück für Musik“ bezeichneten zweiaktigen Werkes⁸ ist Theodor Fontanes Novellenfragment *Oceane von Parceval* aus dem Jahr 1882, eine Adaptierung des Undine- bzw. Melusinstoffes an die gesellschaftliche Situation gegen Ende des 19. Jahrhunderts.⁹ „Die Geschichte“, so Glanert in einem Interview,

„ist einfach und berührend. Ein junger Baron verliebt sich in eine mysteriöse und schöne junge Dame, die Gast in einem Strandhotel ist. Sie ist kalt und distanziert, will aber seine Zuneigung erwidern, kann es jedoch nicht, auch wenn sie unbedingt Liebe fühlen will. Sie fühlt sich an der Küste zu Hause und verursacht mit ihrem völligen Unverständnis für soziale Regeln mehrere Skandale, die beim Pfarrer und den Hotelgästen eine Reaktion aus blankem Hass hervorrufen. Am Ende beschließt sie, zu ihrem natürlichen Element, dem Meer, zurückzukehren.“¹⁰

Dem Librettisten Hans-Ulrich Treichel kam die Aufgabe zu, dem erzählerisch kaum ausgearbeiteten und von vielen Lücken dominierten Fragment einen

⁷ Matthias Nöther, „Oceane: Fontane-Oper im Jubiläumsjahr des Romanciers“, in: *Berliner Morgenpost*, 26. April 2019, www.morgenpost.de/kultur/article217027907/Oceane-Fontane-Oper-im-Jubilaeumsjahr-des-Romanciers.html (Zugriff: 7. April 2021).

⁸ Detlev Glanert, *Oceane. Ein Sommerstück für Musik* (2016–18), Partitur Boosey & Hawkes, Berlin 2019. Ein Mitschnitt der Uraufführungsproduktion ist auf CD erhältlich: Detlev Glanert, *Oceane*, Oehms Classics OC 985, 2019. Vgl. den offiziellen Trailer der Deutschen Oper Berlin, in: YouTube-Kanal der Deutschen Oper Berlin, www.youtube.com/watch?v=onCj4_PUDT8 (Zugriff: 7. April 2021).

⁹ Vgl. Theodor Fontane, *Fragmente. Erzählungen, Impressionen, Essays*, hg. von Christine Hehle und Hanna Delf von Wolzogen im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs, Bd. 1: *Texte*, Berlin, Boston 2016, S. 297–305.

¹⁰ „The story is simple and touching. A young Baron falls in love with a mysterious and beautiful young lady guest at a seaside hotel. She is cold and distant but wants to return his affections, but cannot, even if she urgently wants to feel love. She feels at home on the seashore and with her total incomprehension of social rules she causes several scandals, prompting a reaction of pure hate from the Pastor and the hotel guests. She decides at the end to return to her natural element, the sea.“ Übersetzung vom Autor nach „Glanert ‚Oceane‘ premiere in Berlin. Detlev Glanert introduces his new opera about a fascinating woman from the sea, premiered at the Deutsche Oper in April“, in: Boosey & Hawkes Quarternotes, February 2019, S. [2].

konsistenten Handlungsverlauf zu verleihen.¹¹ Zu diesem Zweck schuf er einen aus sechs Szenen bestehenden zweiaktigen Verlauf, dessen immanente Spiegelsymmetrie Glanert durch Einfügung zweier orchestraler Intermezzi sowie durch die Ausformulierung von Beginn und Schluss der Oper als weitgehend von vokalen Klangfarben bestimmte ‚Meerbilder‘ akzentuierte (Abbildung 1).



Abbildung 1: Spiegelsymmetrischer Aufbau von Detlev Glanerts *Oceane*.

Sieht man von diesen atmosphärischen, unter Verwendung von Vokalisen dialogisch durch solistischen Sopran (*Oceane*) und Chor (als „Stimme des Meeres“) gestalteten und dadurch kompositorisch auffallend intim konzipierten Rahmenteil ab, orientiert sich Glanert in *Oceane* durchweg an musikalischen und szenischen Modellen der klassisch-romantischen Operntradition. Dies macht beispielsweise ein Blick auf die 2. Szene des I. Aktes deutlich: Im Zentrum steht hier eine ausgedehnte Tanzsequenz, die den Übergang vom gesellschaftlichen Ist-Zustand in die Haltung des Skandals begleitet. Den „Repräsentationsfunktionen von Ballmusik“¹² folgend, greift der Komponist auf Stilkopien dreier historischer Tanzmodelle zurück, die, einer „absichtlich banal klingenden Bühnenmusik“¹³ mit der Besetzung Es-Klarinette, Kornett, Tenorhorn, Klavier, Violine und Kontrabass anvertraut, als Teil der Handlung

¹¹ Zu Sujet und Libretto vgl. ausführlich Ian Burton, „Ein altes Thema in neuem Gewand“, in: *Detlev Glanert: „Oceane“*, Programmbuch Deutsche Oper Berlin, Berlin 2019, S. 46–52.

¹² Kerstin Schüssler-Bach, „Sommerliche Abgründe“, in: *Detlev Glanert: „Oceane“* (s. Anm. 11), S. 5–12, hier S. 11. Vgl. Detlev Glanert, *Oceane*, Ausschnitt aus der 2. Szene des I. Aktes, in: YouTube-Kanal der Deutschen Oper Berlin, www.youtube.com/watch?v=NIFQ1MfWiuA (Zugriff: 7. April 2021).

¹³ Ebd.

und als Hintergrund von Konversationen fungieren.¹⁴ Der erste Tanz ist eine Polka (T. 369ff.), deren Fortgang durch den Auftritt Oceanes ins Stocken gerät (T. 436). Diesen zentralen Moment markiert Glanert, indem er durch Rückbezug auf die in der 1. Szene exponierte, mit der Hauptperson verknüpfte Harmonik und durch Verlagerung des Klanggeschehens von der Bühnenmusik aufs Orchester die szenische Aktion gleichsam einfriert ([Abbildung 2](#)), bevor sich kurz darauf erneut der Polkaduktus durchzusetzen beginnt. Es schließt sich ein Walzer an (T. 560), dessen dramaturgische Funktion darin besteht, die einander kontrastierenden Paarkombinationen – einerseits Oceane (Sopran) und Gutsbesitzer Martin von Dircksen (Tenor) als adliges Paar in wechselseitiger Rede, andererseits Privatdozent Albert Felgentreu (Bariton) und Oceanes Gesellschafterin Kristina (Koloratursopran) als Buffo-Paar – im Akt des Tanzens zusammenzuführen. Als dritte Tanzeinlage folgt schließlich ein zur Steigerung eingesetzter Galopp (T. 776): Indem Oceane sich hier von ihrem Tanzpartner löst (T. 826), dann „immer schneller, ungestümer und wilder“¹⁵ (T. 842) agiert und sich – zu einem in musikalischer Hinsicht mit brachialer, schlagzeugbetonter Instrumentation das Vorbild der Tanzszene aus Richard Strauss’ *Salome* beschwörendem Orchestercrecendo – durch ihre Bewegungen in eine erotisch aufgeladene Ekstase hineinsteigert (T. 852),¹⁶ überschreitet sie die Grenzen gesellschaftlich schicklichen Verhaltens ([Abbildung 3](#)). Sie entpuppt sich damit als „das Andere, das Nicht-Zugehörige“,¹⁷ das von außen her in den Ferienalltag der mondänen Welt eindringt und deren soziale Normen in Frage stellt – eine Ereigniskette, der erst durch Intervention von Pastor Baltzer (Bass) in seiner Funktion als moralische Instanz Einhalt geboten wird¹⁸ und mit dem abrupten Abbrechen der Tanzmusik endet (T. 879).

¹⁴ Als gedankliche Referenz für diese Szene könnten – auch aufgrund der Verwendung ähnlicher Tanztypen – die beiden Tanzsequenzen (II. Akt, 1. Bild / III. Akt, 1. Bild) aus Pëtr Čajkovskijs *Evgenij Onegin* eine Rolle gespielt haben, doch lässt sich auch eine Querverbindung zur erotischen Aufladung von Ländler und Walzer in den Wirtshausszenen von Alban Bergs *Wozzeck* (II. Akt, 4. Szene / III. Akt, 3. Szene) ausmachen.

¹⁵ Partitur (s. Anm. 8), S. 123.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 124: „Oceane ist schließlich allein auf der Tanzfläche und gerät in eine tanzende Raserei: wild, erotisch, fast obszön.“

¹⁷ Robert Carsen, „Gedanken zu ‚Oceane‘“, in: *Detlev Glanert: „Oceane“*, (s. Anm. 11), S. 42–43, hier S. 42.

¹⁸ Vgl. Partitur (s. Anm. 8), S. 126: „Baltzer greift ein, unterbricht Oceane geradezu gewaltsam.“



Abbildung 3: I. Akt, Szene 2: Océanes ekstatischer Tanz, Produktionsfoto der Deutschen Oper Berlin © 2019 Bernd Uhlig.

In einer Standortbestimmung zum Verhältnis zwischen neuem Musiktheater, Komponist und Öffentlichkeit formulierte Glanert 2011 die bis heute für ihn gültig gebliebene Auffassung, das Komponieren für die Bühne erfordere ein Bewusstsein dafür, wie „die Balance zwischen szenischer Erzählung und musikalischem Verlauf“ auszutarieren sei, um das Publikum „unmittelbar, mindestens aber subkutan“ anzusprechen.¹⁹ Tatsächlich erweist sich *Océane* als mustergültiges Exempel für diesen publikumsorientierten Ansatz, das handwerklich hervorragend gemacht ist, im Gegenzug aber auch auf Reibungspunkte verzichtet: In weiten Teilen greift der Komponist auf vorgeprägte Bausteine aus der Operntradition des 19. Jahrhunderts zurück und verschränkt sie mit dem Griff zu weitgehend standardisierten Ausdrucksmitteln für stereotype Situationen, wobei die zeittypische, vom männlichen Blick auf die geheimnisvolle Frau dominierte Geschlechterperspektive des Fin de siècle diese Anknüpfungspunkte ausgesprochen stark dominiert und keinerlei Revision

¹⁹ Detlev Glanert, „Neugier ist alles. Über das Verhältnis von neuem Musiktheater, Komponisten und Öffentlichkeit“ [2011], in: *Neugier ist alles. Der Komponist Detlev Glanert*, hg. von Stefan Drees, Hofheim 2012, S. 17–22, hier S. 18.

erfährt. Damit geht einher, dass bereits die Wahl der Stimmfächer die – kaum nennenswerte – psychologische Entwicklung der Figuren vorwegnimmt, dass das in spätromantischer Besetzung disponierte Orchester immer wieder unter Rückgriff auf einprägsame Instrumentationstopoi (etwa durch Benutzung von Celesta und Flageolettarpeggien zur Illustration des Glitzerns von Edelsteinen) eingesetzt wird und dass sich Glanert zudem zahlreicher tief verwurzelter satztechnischer Konventionen bedient, indem er etwa Chromatik als Ausdruck für Gefühlsaufwallung oder den gelegentlichen, zurückhaltenden Einsatz von Vierteltönen zur Andeutung von ‚Verrücktheit‘ nutzt,²⁰ auf eine weitergehende musikalische Perspektivierung des Geschehens aber zugunsten solcher Eindeutigkeiten verzichtet.²¹ Darüber hinaus bleibt auch das Verhältnis zwischen Auditorium und Bühne unangetastet und fügt sich nahtlos den Voraussetzungen und Möglichkeiten der Guckkastenbühne, was dem Publikum ein genießendes Zurücklehnen erlaubt.

Indem Glanert also auf jegliche Brechungen seiner kompositorischen und gestalterischen Mittel verzichtet und sie selbstbewusst gemäß etablierter Opernkonventionen einsetzt, erweist er sich als Verwalter einer Auffassung, in der Musiktheater im Sinn einer traditionsgesättigten kommunikativen Ressource funktioniert. Zielgruppenorientiert spricht er, gestützt durch Wahl eines durch wichtige Vorbilder im literarischen wie musiktheatralen Kanon verankerten Sujets, das bildungsbürgerliche Opernpublikum an, das er mit weitgehend Vertrautem konfrontiert, ihm dadurch versichernd, dass auch neu Entstehendes fest auf dem Boden operngeschichtlicher Überlieferungen steht und daher auf längere Sicht die besten Voraussetzungen birgt, ins Repertoire übernommen zu werden sowie „die Gattung aus sich heraus voran[zu]bringen“²².

²⁰ Die in vielerlei Hinsicht problematische Korrespondenz zwischen der Überschreitung von Grenzen des temperierten Systems durch Mikrointervalle und einer als grenzwertig interpretierten psychologisch-gesellschaftlichen Situation findet sich bereits in Glanerts Musiktheater *Nijinskys Tagebuch* für zwei Sänger*innen, zwei Schauspieler*innen, zwei Tänzer*innen und Instrumentalensemble (2007–08).

²¹ Von dieser Feststellung aus lässt sich als Kritik an *Oceane* formulieren, dass Glanert die kompositorischen, ästhetischen und dramaturgischen Möglichkeiten, die sich ihm durch die außergewöhnliche Machart der ersten Szene eröffnen, im weiteren Verlauf der Oper nicht zugunsten einer differenzierteren Darstellung der Hauptfigur vertieft, sondern lediglich am Schluss wieder darauf zurückkommt.

²² Udo Badelt, „Die Fremde aus dem Meer. ‚Oceane‘ an der Deutschen Oper“, in: *Der Tagesspiegel*, 30. April 2019, www.tagesspiegel.de/kultur/oceane-an-der-deutschen-oper-die-fremde-aus-dem-meer/24269222.html (Zugriff: 7. April 2021).

Dementsprechend bedient sich der Komponist auch der Institution Oper, wie sie ihm von einem großen Mehrspartenhaus zur Verfügung gestellt wird: Er liefert eine als Text begriffene Partitur ab, die dem Regieteam überantwortet und von diesem unter Zuhilfenahme der Möglichkeiten von Bühnenbild, Beleuchtung, Kostüm und Requisite zum Gegenstand einer Aufführung geformt wird.

Musiktheater als Auseinandersetzung mit popularmusikalischen Impulsen: Moritz Eggerts M – Eine Stadt sucht einen Mörder (2018)

Auch wenn die Oper *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (2018) von Moritz Eggert (*1965), uraufgeführt am 5. Mai 2019 an der Komischen Oper Berlin²³, gleichfalls für ein renommiertes Opernhaus entstand und die Ausnutzung dadurch gegebener institutioneller Ressourcen in die Konzeption mit einbezieht, weist sie doch erhebliche Unterschiede zu Glanerts *Oceane* auf. Das Libretto basiert auf Thea von Harbous und Fritz Langs Drehbuch zu Langs gleichnamigem Film aus dem Jahr 1931, in dessen Zentrum die Jagd von Polizei und organisierter Verbrecherwelt nach einem Kindermörder steht. Barrie Kosky und Ulrich Lenz haben die meist knappen Originaldialoge für die Bühne adaptiert und durch Texte von Kinderliedern sowie durch Gedichte des in Berlin geborenen jüdischen Schriftstellers Walter Mehring (1896–1981) angereichert, um so den Bezug auf die „Berliner Atmosphäre“²⁴ stärker zu akzentuieren. Diesen Textquellen kommt jedoch auch eine wichtige dramaturgische Bedeutung zu, denn sie „unterbrechen die scheinbar unaufhaltsam vorwärtsdrängende Handlung und stellen gleichzeitig die Frage, ob es eine äußere Handlung überhaupt gibt“²⁵.

Ein zentrales Problem des Medienwechsels vom Film zur Opernbühne bestand bei der Adaption darin, dass Lang im Film zwar mit der Kamera dem Mörder folgt, ihn jedoch – abgesehen von den letzten zehn Minuten – nur wenige

²³ Moritz Eggert, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (2018), Partitur Sikorski Musikverlage, Hamburg 2018. Vgl. den Trailer mit Ausschnitten aus der Produktion, aufgezeichnet bei der Photo/TV Probe am 2. Mai 2019, in: YouTube-Kanal von kultur24 TV, www.youtube.com/watch?v=nNjBGPh82oM (Zugriff: 7. April 2021).

²⁴ Moritz Eggert, zit. nach „90 Minuten Achterbahnfahrt“: Regisseur Barrie Kosky und Komponist Moritz Eggert über Mörder, Melodien und Synthiesounds der 80er [im Gespräch mit Ulrich Lenz]“, in: *Moritz Eggert, „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“*, Programmbuch Komische Oper Berlin, Berlin 2019, S. 6–12, hier S. 6.

²⁵ Ulrich Lenz, „Und mit mir rennen die Gespenster ...‘ Psychogramm eines (vermeintlichen?) Mörders“, in: *Moritz Eggert, „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“* (s. Anm. 24), S. 16–30, hier S. 25.

Sätze sprechen lässt. Dieses Prinzip wird in der Oper umgekehrt, die, „[a]usgehend von der Schlussequenz des Films [...] in den Kopf des Täters“ hineinschaut und „die Stadt und ihre Bewohner*innen durch seine Augen“ sieht.²⁶ Dementsprechend werden sämtliche Dialoge des Films von Sprecher*innen als freie Melodramen über einer primär „als Untermalung, ähnlich wie bei Filmmusik“²⁷, fungierenden Klangschicht vorgetragen, während die gesungenen Passagen einerseits vom Mörder (Bariton) und andererseits vom ihm „als singendes Kollektiv“²⁸ gegenüberstehenden Kinderchor zu Reflexionen des Geschehens aus individuellem oder kollektivem Blickwinkel geformt werden. Die aus diesem Ansatz resultierende Veränderung der narrativen Perspektive, die Fixierung auf die Innenwelt des Mörders „in seiner verschobenen Wahrnehmung“²⁹, lässt Bedeutungszwischenräume entstehen, die der auf Realismus bedachte Film nicht erzeugt. Konsequenterweise wird sie von Eggert ins Klangkonzept der Komposition übertragen und findet ihr Pendant in der Idee, durch Verteilung von Lautsprechern „rund um das Publikum im Parkett und allen Rängen“ eine „Umhüllung mit Klang und Geräusch“³⁰ und damit „eine möglichst immersive akustische Situation“³¹ zu erzielen, die den Eindruck vermittelt, „man befände sich im Kopf des Mörders“.³² Hiermit geht eine in Besonderheiten der Besetzung verankerte Distanzierung von Klangbild und Ausdrucksspektrum klassisch-romantischer Opern einher: Während auf der Bühne lediglich Bariton und Kinderchor singend agieren, integriert der Komponist – jeweils räumlich bei den Instrumenten im Orchestergraben angesiedelt – einen zwölfstimmigen, auf Vokalisen und „mit elektronischer Stimmtransformation eingesetzt[en]“³³ Chor sowie zwei solistische Vokalstimmen (Tenor und Sopran) in die Orchestertexturen. Dass auch dieser vokale Anteil über die Lautsprecher abgestrahlt und dadurch einer eindeutigen räumlichen Lokalisierung entzogen wird, verweist auf die Bedeutsamkeit von Eggerts Klangkonzept: Es ist für ihn ein wichtiges Mittel, um die „traditionelle

²⁶ Barrie Kosky, zit. nach „90 Minuten Achterbahnfahrt“ (s. Anm. 24), S. 7.

²⁷ Vorbemerkungen zur Partitur (s. Anm. 23), o. S.

²⁸ Eggert, zit. nach „90 Minuten Achterbahnfahrt“ (s. Anm. 24), S. 8.

²⁹ Kosky, zit. nach ebd.

³⁰ Eggert, zit. nach ebd., S. 11

³¹ Vorbemerkungen zur Partitur (s. Anm. 23), o. S.

³² Eggert, zit. nach „90 Minuten Achterbahnfahrt“ (s. Anm. 24), S. 11.

³³ Vorbemerkungen zur Partitur (s. Anm. 23), o. S.

Opern-Guckkasten-Bühnensituation“ zugunsten erweiterter Gestaltungsspielräume – vor allem einer Benutzung des „Klang[s] als Transportmittel von Emotion“³⁴ – zu durchbrechen, selbst wenn in szenischer Hinsicht weiterhin die Zentralperspektive das Geschehen dominiert.

Konzeptuell beziehen Libretto und Musik charakteristische Elemente aus der Entstehungszeit des Films ein: Die von einzelnen Kindern ans Publikum adressierten Ansagen der Gesangsnummern etwa machen im Sinne Bertolt Brechts die vierte Wand durchlässig³⁵, während die Partitur passend hierzu Wendungen enthält, die an idiomatische Eigentümlichkeiten aus den Bühnenmusiken Hanns Eislers oder Kurt Weills erinnern.³⁶ Mit dieser historischen Verortung korrespondierte das Regiekonzept der Uraufführungsproduktion, da Barrie Kosky auf Erwin Piscators Theater der Zwischenkriegszeit anspielte, indem er, gelegentlich unterstützt durch kurzzeitig eingezogene Wände, das Geschehen auf, unter und vor einer von Bühnenbildner Klaus Grünberg quer über die Bühne gelegten Gerüstkonstruktion inszenierte.³⁷ Diesen allgemeinen Voraussetzungen folgt Eggerts Art des Komponierens, die „in vielerlei Hinsicht untypisch für eine Oper“³⁸ ist und zugunsten eines Songspiel-Charakters zahlreiche zur Operntradition gehörende Ausdrucksmittel außen vor lässt. So ist die Partitur beispielsweise durch einen vollständigen Verzicht auf Rezitative gekennzeichnet: An ihre Stelle treten, dem Hörspiel verwandt und über durchkomponierten Klangfeldern von unterschiedlicher Beschaffenheit gelagert, die bereits erwähnten Dialoge, die, von insgesamt sechs wiederum im Orchestergraben platzierten Schauspielern und Schauspielerinnen vorgetragen, gleichfalls „über die Tonanlage [...] in den Theaterraum“³⁹ projiziert werden.

³⁴ Moritz Eggert zit. nach „Solche Klänge sind menschlich nicht herstellbar.“ Moritz Eggert im Interview [mit Elgin Heuerding]“, 29. April 2019 (gesendet in: Leporello, 30. April 2019, BR-KLASSIK), www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/moritz-eggert-interview-komische-oper-urauffuehrung-100.html (Zugriff: 7. April 2021).

³⁵ Vgl. etwa Partitur (s. Anm. 23, Abb. 4), S. 57: „Der Mörder singt nun das Lied ‚Selbstanzeige‘.“ Obgleich Kosky und Lenz das Ansageprinzip im Libretto nicht konsequent durchhalten und es daher auch nur im Zusammenhang mit einzelnen Nummern in der Partitur zu finden ist, wurde es bei der szenischen Realisierung an der Komischen Oper fast durchgehend umgesetzt.

³⁶ Vergleichbare Anklänge finden sich bereits in vorangehenden szenischen Werken Eggerts wie dem „Dreigoscherlnstück“ *Bordellballade* (2009) und dem Musiktheater *La BETTLEROPERA* (2017).

³⁷ Eine ausführliche fotografische Dokumentation hierzu findet sich auf der Internetseite von Klaus Grünberg, www.klausgruenberg.de/m.htm (Zugriff: 7. April 2021).

³⁸ Eggert, zit. nach „90 Minuten Achterbahnfahrt“ (s. Anm. 24), S. 8.

³⁹ Ebd.

Darüber hinaus greift der Komponist jedoch auch auf Elemente populärer Musik zurück, die bislang immer noch eher in der Domäne des Musicals verortet sind, und verankert sie neben der immer wieder aufscheinenden Kinderliedstilistik und den Bezügen auf die Theatermusik der 1920er und 1930er Jahre als zentrale Ausdrucksfacette in seiner Partitur. Solchen stilistischen Details ist auch die Besetzung von Instrumenten jenseits des klassischen Opernorchesters „wie z. B. E-Gitarre, E-Bass, Akkordeon oder vier Keyboards und Synthesizer-Samples mit Sounds aus den 1980er Jahren“⁴⁰ geschuldet, die der Komponist nutzt, um das im Libretto heraufbeschworene historische Umfeld ästhetisch zu brechen. Indem Eggert die kulturell längst nicht mehr vernachlässigbaren Elemente aus der populären Musik produktiv nutzt, um dem Publikum eine Plattform zur emotionalen Involvierung in das Geschehen zu bieten – der Beginn des Liedes *Selbstanzeige* (T. 460–521, [Abbildung 4](#)) mag als Beispiel hierfür dienen –, liefert er Anschauungsmaterial für einen seiner Auffassung nach zeitgemäßen Umgang mit dem Musiktheater und für das von ihm immer wieder geforderte Umdenken im Umgang mit zeitgenössischer Musik.⁴¹ Dass es dem Komponisten tatsächlich gelingt, „die oft durch Zielgruppenorientierung errichtete Barriere zwischen jugendlichen und reiferen Operngängern zum Einsturz“ oder zumindest ins Wanken zu bringen, ist ein angenehmer Nebeneffekt solch stilistisch-kompositorischer Orientierung „an der Popularisierung der Neuen Musik“.⁴²

Musiktheater als selbstreflexives dokumentarisches Medium: Sarah Nemtsovs Sacrifice (2016)

Im Gegensatz zu den beiden bislang behandelten Kompositionen zeigt Sarah Nemtsov (*1980) in ihrer vieraktigen Oper *Sacrifice*⁴³ (2016), auf welche innovative

⁴⁰ Ebd., S. 11.

⁴¹ Vgl. die Ausführungen zu einer zeitgemäßen Veränderung des Opernbetriebs bei Moritz Eggert, „Fifty fifty bitte!“, in: *Die ZEIT* Nr. 39, 20. September 2018, www.zeit.de/2018/39/opernbetrieb-urauffuehrungen-wiederauffuehrungen-reform/ (Zugriff: 7. April 2021).

⁴² Roland H. Dippel, „Großstadtoper nach Tonfilm. Moritz Eggert: ‚M – Eine Stadt sucht einen Mörder‘“, in: *Die Deutsche Bühne* [Online-Ausgabe], 6. Mai 2019, www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/grossstadtoper-nach-tonfilm (Zugriff: 7. April 2021).

⁴³ Sarah Nemtsov, *Sacrifice*, Partitur Ricordi, Berlin 2016, einsehbar unter https://issuu.com/casariacordi/docs/sy_4641-nemtsov-sacrifice-score-a3 (Zugriff: 7. April 2021). Vgl. dazu die offiziellen Trailer mit Ausschnitten aus der Produktion, in: YouTube-Kanal der Bühnen Halle, www.youtube.com/watch?v=YeBmWOPGCS0 und www.youtube.com/watch?v=U4VQKEeB7K4 (Zugriff: 7. April 2021), sowie das Bild- und Videomaterial auf der Internetseite der Komponistin, www.sarah-nemtsov.de/de/sacrifice/ (Zugriff: 7. April 2021).

Weise sich der institutionelle Rahmen eines Opernhauses dehnen lässt, wenn dafür die notwendigen Voraussetzungen geschaffen werden. *Sacrifice*, am 5. März 2017 am Opernhaus Halle uraufgeführt, ist ein hochgradig selbstreflexives Werk, das gleich in mehrfacher Hinsicht als dokumentarisches Musiktheater aufgefasst werden kann. Da ist zunächst einmal das Sujet, das sich – in der Tradition von Luigi Nonos *Intolleranza 1960* (1960–61) stehend – mit aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen befasst und zu diesem Zweck auf eine collageartig gewachsene Textauswahl aus Dirk Lauckes Libretto „Gräben der Freude“ zurückgreift.⁴⁴ Ansatzpunkt ist die wahre Geschichte einer 15-jährigen Deutschen, „behütet aufgewachsen, gut in der Schule“, die „über das Internet radikalisiert“⁴⁵ wurde und sich gemeinsam mit einer 18-jährigen Gefährtin auf den Weg macht, um sich in Syrien dem Islamischen Staat anzuschließen. Ausgehend von dieser Geschichte geht es in *Sacrifice* um Phänomene wie religiösen Fundamentalismus und Radikalisierung Jugendlicher, um den Bürgerkrieg in Syrien, um den „gesellschaftlichen und medialen Umgang mit dem Zustrom von geflüchteten Menschen aus den Kriegsgebieten“⁴⁶ sowie um die Frage nach der medialen Repräsentation von politischem Geschehen und Einzelschicksalen. Dieser Stoßrichtung entsprechend weist Nemtsov der Einbeziehung pseudodokumentarischer visueller Medien, etwa in Gestalt handlungsrelevanter Videos oder nachgestellter Interviews mit den Protagonisten, eine zentrale Funktion zu.

Jenseits dieser narrativen Oberfläche wird der Modus des Dokumentarischen jedoch auf die Gattung Oper selbst sowie auf Funktionen, Aufgaben und Möglichkeiten aktuellen Musiktheaters ausgedehnt, um dadurch

⁴⁴ Die entsprechenden Textabschnitte sind abgedruckt im Anschluss an die Vorbemerkungen zur Partitur, (s. Anm. 43), o. S. – Zum Vorbildcharakter von Nonos „azione scenica“ vgl. Dirk Laucke, „Neuland für meine Texte“, in: *Die Deutsche Bühne* 88 (2017), H. 1, S. 25–27, insbes. S. 26. Folgt man den dortigen Erläuterungen, ergeben sich in Bezug auf Entstehungsphasen und Machart des Librettos viele Parallelen zur Konzeption der collageartigen Textgrundlage zu *Intolleranza 1960*. Insofern muss Lauckes Äußerung vom „Neuland, die mein Text betreten darf“ (ebd., S. 27), stark relativiert werden. Zu Nonos Arbeitsstrategien vgl. etwa Angela De Benedictis, „The dramaturgical and compositional Genesis of Luigi Nono’s ‚Intolleranza 1960‘“, in: *Twentieth-Century Music* 9 (2012), H. 1/2, S. 101–141, sowie Irene Lehmann, *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater. Politik und Ästhetik in Luigi Nonos musiktheatralen Arbeiten zwischen 1960 und 1975*, Hofheim 2019 (*sinefonia*, Bd. 29).

⁴⁵ Sarah Nemtsov, „Ich möchte die Eindeutigkeiten verwischen“, in: *Die Deutsche Bühne* 87 (2016), H. 12, S. 35–39, hier S. 38.

⁴⁶ Julia Spinola, „Mitten im Herzen der Musik. Zu Sarah Nemtsovs Oper ‚Sacrifice‘“, in: *Raubühne HETEROtopia: Neue Perspektiven im Musiktheater*, hg. von Sebastian Hannak und Florian Lutz, Berlin 2018, S. 91–93, hier S. 92.

eine Art „Empfindungs- und Denkraum“⁴⁷ zu eröffnen. Indem die Komponistin beispielsweise anhand von optionalen tagebuchartigen Texteinblendungen ihre Schwierigkeiten im Umgang mit dem komplexen Sujet thematisiert und sich angesichts des menschlichen Leids gar der herkömmlichen kompositorischen Auseinandersetzung verweigert, setzt sie sich kritisch mit der Frage nach der moralischen Verantwortung von Künstlerinnen und Künstlern auseinander. Entsprechende Kommentare finden sich in der Orchesterpassage am Ende des 3. Bildes im IV. Akt (T. 179–204, [Abbildung 5](#)), wo Nemtsov via Textprojektionen „ihre Ratlosigkeit zu Protokoll gibt“⁴⁸, indem sie fragt, wie sie „diese Oper weiterkomponieren kann... angesichts... dieser... Lage“⁴⁹ und so den Sinn ihrer künstlerischen Tätigkeit überhaupt auf den Prüfstand stellt. Darüber hinaus enthält die Partitur jeweils am Ende der ersten drei Akte explizit als solche ausgewiesene Kommentar-Abschnitte, die eine Möglichkeit eröffnen, durch Einfügung dokumentarischer Audio- und Videomaterialien aus der Erarbeitungsphase über die Bühnenrealisierung des Stückes Auskunft zu geben und Überlegungen zu Strategien der theatralen Umsetzung in die Aufführung zu integrieren.⁵⁰ Für das Ende des I. Aktes (T. 323) schlägt Nemtsov beispielsweise einen eigenen Kommentar vor:

OPTIONAL: (vorproduzierte) Videoeinspielung – Projektion auf Gaze [...] – Kommentar der Komponistin zu der Arbeit an der Oper, ggf. zum Thema, Aktualität, Schwierigkeiten Text etc. – evtl. als Interview (mit sich selbst? oder unsichtbarem Zweiten? Video beginnt ggf. mit dem Wort ‚Freiheit‘ – Sätze = schnelle Schnitte) [ggf. werden hier auch Zettel verteilt ...] Ein Bruch, eine ‚Neutralität‘ – oder doch nicht?⁵¹

Für den II. Akt (T. 351) nennt sie die Möglichkeit zur Integration einer Stellungnahme des Librettisten („DIRK LAUCKE – Interview / Gespräch / Kommentar o. ä., gerne im Gespräch mit Regie [...]“),⁵² der III. Akt wiederum

⁴⁷ Gisela Nauck, „‘Sacrifice‘ Reflexionsraum Identität – zur gleichnamigen Oper von Sarah Nemtsov und Dirk Laucke“, in: *Positionen* 111, Mai 2017, S. 23–25, hier S. 23.

⁴⁸ Joachim Lange, „Das Grundrauschen einer Welt voller Gewalt und Fragen. Sarah Nemtsov: ‚Sacrifice‘“, in: *Die Deutsche Bühne* [Online-Ausgabe], www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/das-grundrauschen-einer-welt-voller-gewalt-und-fragen, Zugriff: 7. April 2021).

⁴⁹ Partitur (s. Anm. 43), S. 202.

⁵⁰ Von diesen Möglichkeiten zur Selbstreflexion machte die Uraufführungsproduktion allerdings keinen Gebrauch.

⁵¹ Partitur (s. Anm. 43), S. 59.

⁵² Ebd., S. 110.

(T. 420) kann gegebenenfalls mit einem Statement der Sängerinnen über ihre Rollen beschlossen werden: „Jana und Henny (beide Sängerinnen, evtl. aber auch nur eine) sprechen über ihre Rollen – wie sie sie sehen, empfinden, Motive, Meinungen etc.“⁵³

Der Blick auf eine Passage aus dem II. Akt, ein mit der Bezeichnung *ARIE* versehenes Stück, in dem der Flüchtling Azuz über sein Schicksal Auskunft gibt, soll Nemtsov Vorgangsweise genauer erläutern ([Abbildung 6](#)): Mit der Titelwahl verweist die Komponistin auf ein historisches Modell aus der Operntradition, dessen Funktion – die mit den Mitteln des Musiktheaters ermöglichte Fokussierung auf emotionale Zustände in einem Moment suspendierter Handlungszeit – sie einer kompositorischen Relektüre unterzieht. Der hierfür ausgewählte Text Lauckes verquickt Motive aus tatsächlichen Lebensläufen miteinander und entwirft das Bild eines Flüchtlings, der einerseits von Journalisten hofiert wird, andererseits aber aus Mangel an finanziellen Ressourcen die kriegsgebeutelte Heimat nur durch Flucht über das Meer verlassen kann, indem er zum „Part of the Volk [...] called Boat People“⁵⁴ wird. Während des Kompositionsprozesses traf Nemtsov die grundlegende Entscheidung, diesen Text vollständig zu unterdrücken, so als hätte das Trauma der Erlebnisse dem Flüchtling die Sprache geraubt. In der Partitur ist der entsprechende Abschnitt unter der *ARIE* abgedruckt, versehen mit Nemtsovs Kommentar, dass sie diese Worte „nicht vertonen konnte“.⁵⁵ Dennoch nennt sie zwei Möglichkeiten, den von ihr verschwiegenen Inhalt dem Publikum zugänglich zu machen: eine Projektion des Textes während der gesamten *ARIE* oder – wie in der Uraufführungsproduktion zu Beginn des fraglichen Abschnitts ausgeführt – dessen vollständige Rezitation durch einen Schauspieler. Beide Wege sind als Optionen gegeben, die Dokumentation des Inhalts auf die künstlerischen Gestaltungsmittel von Sprechbühne oder visuellen Medien zu verlagern, können jedoch auch unterbleiben, weil die Musik selbst etwas über den emotionalen Kern des zugrundeliegenden Textes verrät. Dies geschieht dadurch,

⁵³ Ebd., S. 176.

⁵⁴ Ebd., S. 101.

⁵⁵ Ebd. In einer E-Mail vom 14. September 2019 schrieb die Komponistin hierzu: „meine eigene Sprachlosigkeit brachte mich dann dazu, die Sprachlosigkeit auch zu musikalisieren und für Azuz ohne Worte zu schreiben, das schien mir die einzige Möglichkeit.“

dass Nemtsov dezidiert auf die Körperlichkeit und „expressive Unmittelbarkeit“⁵⁶ des Sängers zurückgreift: Schritt für Schritt erschließt sie den Stimmumfang des lyrischen Baritons, indem sie die vokale Aktivität zunächst um Tonhöhenschwankungen in der mittleren Lage kreisen lässt und anschließend auch höhere Lagen und Sprünge zwischen verschiedenen Registerpositionen einbezieht. Eine gewisse Intimität des Vokalklangs ergibt sich zudem durch Verwendung eines Headsets, das dazu beiträgt, die Stimme zugleich „stark verstärkt“ und „sehr nah“ (T. 270) erscheinen zu lassen. Ein mehrstufiges System von Vortragsanweisungen dient Nemtsov dazu, über rein technische Details der Ausführung (beispielsweise „staccatissimo“ oder „dolce“ in T. 283–284) hinaus Bestimmungen zu integrieren, deren Ausführung auf emotionale Zustände verweist (z. B. „erstickt, flüsternd, redend“ in T. 282 und „hyperventilieren, stammeln, stottern, verstört“ in T. 287). Während hier klangfarbliche Nuancen im Mittelpunkt stehen, deren Hervorbringung bereits Momente von Theatralität mit sich bringt, richten sich weitere Anweisungen unmittelbar auf theatrale Details und deren visuelle Seite. Nemtsov führt gar ein zusätzliches System mit Anweisungen zur Handbewegung (T. 288–290) ein: Der Bariton schlägt sich mit der flachen Hand teils synchron, teils asynchron zur vokalen Artikulation auf die Brust oder legt die Hand an den Mund – zwei Aktionen, die einerseits durch ihre Bewegungsaspekte wirken, andererseits aber auch den Klang der Stimme beeinflussen. In der Behandlung der nichtvokalen Klangschicht spiegelt sich gleichfalls die Situation des Flüchtlings, denn so, wie der Sänger keine Sprache besitzt, mit der er das Erlebte kommunizieren kann, hat seine ‚Erzählung‘ auch kein klangliches Fundament im Orchester. Als Pendant zum Gesang gibt die Komponistin vielmehr eine elektronische Ebene vor, deren Beschaffenheit sie lediglich in Umrissen und ohne Hinweise auf die Lautstärke festlegt, indem sie als mögliche Gestaltungsmaterialien „elektronisch verfremdete field recordings“, die „Aufnahme und Verfremdung des Gesangs von Azuz“ sowie „einzelne andere Klänge, Töne, Geräusch“ (T. 270) nennt.

Das von Komponistin und Auftraggebern an den Tag gelegte Interesse an den Möglichkeiten, die Institution Oper erneut zu einem Ort des Diskurses und einer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen zu machen – auch

⁵⁶ Spinola, „Mitten im Herzen der Musik“ (s. Anm. 46), S. 92.

diesbezüglich erweist sich Luigi Nono als Vorbild –, führte im Falle von *Sacrifice* zur Integration aller zur Verfügung stehenden theatralen Mittel. So wurden nicht nur unterschiedliche Theaterformen und mediale Formate miteinander kombiniert – der an Vorbildern der Operntradition orientierten Faktur bestimmter Teile steht die Annäherung an die Möglichkeiten der Sprechbühne auf der einen und die Auseinandersetzung mit der Beschaffenheit von Medieninstallationen auf der anderen Seite gegenüber –, sondern Nemtsov konzipierte das Stück von Anfang an für die von Sebastian Hannak entwickelte Raumbühne HETEROTOPIA, was sich im Ideal einer Anordnung von insgesamt vier Bühnenräumen „um das Publikum herum“⁵⁷ niederschlug. Bei der Uraufführungsproduktion saß das Publikum auf einer Drehbühne, die sich während der knapp zweistündigen Aufführung immer wieder „innerhalb des 360°-Raumes“⁵⁸ bewegte und dadurch die Blickrichtung auf verschiedene Seiten des Aufführungsraums lenkte. Die Zuschauer*innen verfolgten das in einzelnen szenischen Splittern erzählte Geschehen demnach nicht mehr nur auf einer ihnen gegenüberliegenden Bühne, sondern wurden förmlich „von musik-dramatischen Ereignissen umschlossen“,⁵⁹ die vor, neben, hinter und einmal sogar über ihnen stattfanden. Dieser Auflösung der zentralperspektivischen Guckkastensituation entsprach, dass „die eingesetzte Elektronik auch immer wieder aus sämtlichen anderen Richtungen des Raums“⁶⁰ erklang und damit den visuell erfahrbaren Perspektivwechsel durch ständige Wandlungen auf der akustischen Ebene unterstützte. Intention war letzten Endes die Erzeugung einer „offene[n], zeitgenössische[n] Form“, die „als Reaktion auf unsere eigene diskontinuierliche und fragmentierte Erfahrung entsteht und unaufhaltsam an Komplexität gewinnt“,⁶¹ dabei „die Eindeutigkeiten verwischen“⁶² und die Offenheit gegenüber Deutungen wahren sollte, um dadurch letzten Endes ein für das Publikum „unmittelbareres Theatererlebnis“⁶³ zu schaffen.

⁵⁷ Vorbemerkungen zu Partitur (s. Anm. 43), o. S.

⁵⁸ Vgl. die genaueren Ausführungen bei Sebastian Hannak, „This must be the place“, in: *Die deutsche Bühne* 88 (2017), H. 4, S. 40–43, hier S. 41.

⁵⁹ Spinola, „Mitten im Herzen der Musik“ (s. Anm. 46), S. 91.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Sarah Nemtsov, zit. nach ebd.

⁶² Nemtsov, „Ich möchte die Eindeutigkeiten verwischen“ (s. Anm. 45), S. 38.

⁶³ Hannak, „This must be the place“ (s. Anm. 58), S. 43.

Musiktheater als Gegenstand kollaborativer Prozesse: Evan Gardners Gunfighter Nation (2016)

Das vierte Beispiel wendet sich der Praxis hierarchieloser Ensemble- oder Komponist*innenkollektive zu, deren Aktivitäten seit geraumer Zeit die freie Szene und damit Aufführungsräume jenseits institutioneller Bühnen bestimmen. *Gunfighter Nation* (2016) von Evan Gardner (*1978) wurde am 10. November 2016 im Ballhaus Ost, einer Produktions- und Spielstätte für freie Theater- und Kunstprojekte im Berliner Ortsteil Prenzlauer Berg, uraufgeführt.⁶⁴ Das als „Westernoper“ untertitelte Musiktheater trägt die unverkennbare Handschrift des Opera Lab Berlin, eines 2014 vom Komponisten und dem Regisseur Michael Höppner gegründeten Ensembles, „das sich der Herstellung von zeitgenössischem, wirklichkeitsverbundenem und gattungsübergreifendem Musiktheater verschrieben hat“.⁶⁵ Diesem Interesse entsprechend erprobt sich das Ensemble „in allen musikalisch-darstellerischen Gattungen“ und versteht sich als „ein Labor der Stimme und des Instrumentalspiels“, wobei einerseits „Uraufführungen neuer Musiktheaterkompositionen“, andererseits aber auch „Gebrauch, Anpassung und Bearbeitung existenter zeitgenössischer Musik für unser Musiktheater“ im Mittelpunkt stehen. Wesentliches Arbeitsprinzip ist in beiden Fällen „die gleichberechtigte Zusammenarbeit aller am Musiktheater beteiligten Künstler im Sinne einer kollektiven Autorschaft an der Aufführung“ – eine Beschreibung, die der von Matthias Rebstock und David Roesner beschriebenen Definition des ‚composed theatre‘ entspricht, wonach sich aufzuführendes Stück und Aufführung aufgrund des engen Zusammenspiels von Musik und Theater nicht voneinander isolieren lassen und die szenischen Konzeptionen in gemeinsamer Anstrengung aller Mitwirkenden erarbeitet werden.⁶⁶

⁶⁴ Vgl. die Ankündigung der Uraufführungsproduktion: „Gunfighter Nation‘. Eine Westernoper von Opera Lab Berlin“, www.ballhausost.de/produktionen/gunfighter-nation/ (Zugriff: 7. April 2021). Eine Videobearbeitung der Produktion ist auf DVD erhältlich (Evan Gardner, *Gunfighter Nation*, Wergo WER 6423 2, 2017) und steht zudem in voller Länge im YouTube-Kanal des Opera Lab Berlin zur Verfügung: www.youtube.com/watch?v=eKMNiO7IwvI (Zugriff: 7. April 2021). – Ich danke Evan Gardner herzlich für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in die Materialien zu diesem Projekt, darunter zahlreiche Probenvideos und unterschiedliche Partiturversionen.

⁶⁵ Dieses und die folgenden Zitate nach: <http://musiktheater-berlin.de/operalab/> (Zugriff: 7. April 2021), vgl. auch Internetseite Opera Lab Berlin, www.opera-lab-berlin.com (Zugriff: 7. April 2021).

⁶⁶ Vgl. dazu ausführlich Matthias Rebstock, „Composed Theatre: Mapping the Field“, in: *Composed Theatre*, hg. von dems. und David Roesner (s. Anm. 2), S. 17–52, sowie

In *Gunfighter Nation* wird – den ästhetischen Prämissen Mauricio Kagels und seines ‚instrumentalen Theaters‘ folgend⁶⁷ – „eine radikale musikalische Gleichberechtigung“⁶⁸ aller Mitwirkenden angestrebt: Musikerinnen und Musiker sowie die drei beteiligten Dirigenten, werden zu „Ausführenden von Theateraktionen“,⁶⁹ sie müssen neben den teils auswendig vorzutragenden Instrumentalpartien auch Sprech- und Liedtexte vortragen oder auf andere Weise auf der Bühne agieren, was zu einer „klufflose[n] Kombination von Musik und Aktion“⁷⁰ führt. All dies steht im Dienst einer kritischen „Auseinandersetzung mit den Mythen (und den Vulgarismen) der USA in ihrer ganzen bedrohlichen Breite“:⁷¹ Befragt werden hier „Werte und konstituierende Mythen“ des US-amerikanischen, von kapitalistischem Expansions- und Kolonialisationsstreben geprägten Selbstbildes – ein Selbstbildnis das in den „bewusstseinsprägenden Bilder[n] des klassischen Westernfilms und seines Hauptmotivs einer Rechtfertigung westlicher Landnahme im Konflikt zwischen europäischem Siedler und indigener Bevölkerung“⁷² eine besonders breitenwirksame ideologische Ausprägung gefunden hat.⁷³ Hieran anknüpfend nutzt *Gunfighter Nation* die Konfrontation „typisierender Westernszenen“ mit „Miniaturen US-amerikanischer Gegenwart“,⁷⁴ um jene Diskrepanzen zu verhandeln, die sich zwischen der Welt nationaler Heimatmythen und der tatsächlichen historischen wie aktuellen gesellschaftlichen Realität ergeben. Von dieser Grundlage ausgehend sind die insgesamt zwölf in sich geschlossenen

zusammengefasst dies., „Composed Theatre. Zur Konzeption des Begriffs“, in: *Positionen* 104, August 2015, S. 2–4.

⁶⁷ Vgl. Mauricio Kagel, „Neuer Raum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater“ [1966], in: *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, hg. von Rainer Nonnenmann, Mainz 2010, S. 147–154.

⁶⁸ Saori Kanemaki, „Progressiv! Expressiv! Musik und Bewegung in der Westernoper ‚Gunfighter Nation‘ des Opera Lab Berlin“, in: *bachtrack.com*, 12. November 2016, http://bachtrack.com/de_DE/kritik-gardner-gunfighter-nation-opera-lab-berlin-ballhaus-ost-november-2016 (Zugriff: 7. April 2021).

⁶⁹ Roland Quitt, „‚Gunfighter Nation‘ und das Theater von Opera Lab Berlin“, in: Booklet zur CD/DVD Wergo WER 6423 2, Mainz 2017, S. 2–9, hier S. 2.

⁷⁰ Kanemaki, „Progressiv!“ (s. Anm. 68).

⁷¹ Tomasz Kurianowicz, „Wilder wilder Westen. Uraufführung im Ballhaus Ost“, in: *Der Tagesspiegel*, 14. November 2016, www.tagesspiegel.de/kultur/urrauffuehrung-im-ballhaus-ost-wilder-wilder-westen/14834914.html (Zugriff: 7. April 2021).

⁷² Quitt, „Gunfighter Nation“ (s. Anm. 69), S. 3.

⁷³ Vgl. hierzu Brigitte Georgi-Findlay, „Populärkultur als Verhandlungsort. Geschichts- und Gesellschaftsentwürfe im amerikanischen Westernfilm“, in: *Populärkultur. Perspektiven und Analysen*, hg. von Thomas Kühn und Robert Troschitz, Bielefeld 2017, S. 137–156.

⁷⁴ Quitt, „Gunfighter Nation“ (s. Anm. 69), S. 3.

Szenen von *Gunfighter Nation* zwei unterschiedlichen Theatertraditionen verpflichtet (Abbildung 7):

Die jeweils mit einem bis drei instrumentalen oder vokalen Performer*innen besetzten „Miniaturen amerikanischer Gegenwart“ – *Tea Time* (Sopran mit Objekten), *Good Time Girls* (Flöte, Bassklarinette und Violine), *Sermon* (sprechender/singender Cellist), *Scenes from a Marriage* (Schlagzeuger und Schlagzeugin), *Cowboys* (Gitarre und Tuba) und *Mammy* (Countertenor mit Banjo) – sind in der Tradition des ‚instrumentalen Theaters‘ angesiedelt.

Miniaturen amerikanischer Gegenwart	Typisierende Westernszenen
<ul style="list-style-type: none">▶ Solo/Kammermusikszenen in der Tradition des ‚instrumentalen Theaters‘▶ individuelle Besetzungen▶ detaillierte Notation von Musik und szenischer Aktion▶ Typisierung aktueller sozialer Phänomene durch Wort und Aktion	<ul style="list-style-type: none">▶ Ensembleszenen in Operntradition▶ Einbeziehung der gesamten Vokal- und Instrumentalbesetzung▶ keine Angaben zur szenischen Realisierung▶ historische Referenzen durch Textquellen und musikalische Zitate
<ol style="list-style-type: none">1. <i>Tea Time</i> (Sopran mit Objekten)2. <i>Good Time Girls</i> (Flöte, Bassklarinette und Violine)3. <i>Sermon</i> (Violoncello)4. <i>Scenes from a Marriage</i> (Schlagzeuger und Schlagzeugin)5. <i>Cowboys</i> (Gitarre und Tuba)6. <i>Mammy</i> (Countertenor mit Banjo)	<ol style="list-style-type: none">1. <i>Home on the Range</i>2. <i>The Settler</i>3. <i>Cavalry</i>4. <i>The Indians are Coming</i>5. <i>Yonder Sky</i>6. <i>Love Story</i>

Abbildung 7: Zuordnung der Einzelszenen aus *Gunfighter Nation* zu unterschiedlichen Theatertraditionen.

Gemäß ihrem Ziel einer Typisierung aktueller sozialer Phänomene durch Wort und Aktion basieren sie auf jeweils individuellen Solo- oder Kammermusikbesetzungen und weisen in den Partituren eine detaillierte Notation von Musik und szenischen Aktionen auf.⁷⁵ Die „typisierenden Westernszenen“ – *Home on the Range*, *The Settler*, *Cavalry*, *The Indians are Coming*, *Yonder Sky* und *Love Story* – wurzeln demgegenüber in der

⁷⁵ Die Miniatur *Mammy* nimmt allerdings eine Sonderstellung ein, weil ihre spezifische Besetzung trotz zahlreicher dem ‚instrumentalen Theater‘ verpflichteter Bestandteile auf die Tradition der Opernarie verweist und sie aufgrund einkomponierter Publikumscommentare auch die übrigen Mitglieder des Ensembles als Ausführende involviert.

Operntradition und folgen dem Vorbild von Ensembleszenen. Im Gegensatz zu den mit US-amerikanischer Gegenwart befassten Miniaturen zielen sie auf eine kritische Bestandsaufnahme des nationalen Selbstverständnisses und greifen dabei in ihrem Textbestand ausschließlich auf historische Quellen zurück, während die Musik mit Melodien aus der amerikanischen Alltagskultur „ihre Grundlage auf der Ebene von Zitiertem“⁷⁶ hat. Mit Text und Musik verfährt Gardner ähnlich, indem er sie fragmentiert beziehungsweise deformiert und weiterverarbeitet, ohne jedoch die Bindung an damit verknüpfte semantische Referenzen aufzugeben. Charakteristisch ist außerdem, dass hier zwar die gesamte Vokal- und Instrumentalbesetzung des Opera Lab eingebunden ist, die Partituren aber – wie der abgebildete Ausschnitt aus *Home on the Range* ([Abbildung 8](#)) verdeutlicht – jegliche Angaben zur szenischen Realisierung aussparen. Dies verweist letzten Endes auf den Realisierungsprozess als Ganzes: Als „Baukastensystem musikalischer Szenen“⁷⁷ verstanden, wurden Anordnung und Reihenfolge der zwölf Abschnitte von *Gunfighter Nation* während der Proben in gemeinsamer Zusammenarbeit der jeweils Beteiligten festgelegt und einzelne Szenen zudem weiteren Revisionen unterzogen. Dabei hat sich das Opera Lab beispielsweise zur engen Verzahnung der Miniaturen amerikanischer Gegenwart entschlossen, ihre abschnittsweise Aufteilung auf unterschiedliche Stadien des Gesamtverlaufs vorgesehen und schließlich gar durch Überlagerung der Endphasen dieser Szenen einen Höhepunkt der Aufführung geschaffen ([Abbildung 9](#)).

⁷⁶ Quitt, „Gunfighter Nation“ (s. Anm. 69), S. 4.

⁷⁷ Ebd., S. 3.



Abbildung 9: Szenische Überlappung der „Miniaturen amerikanischer Gegenwart“, Produktionsfoto © 2016 Opera Lab Berlin.

Als Beispiel für die kollektive Arbeit und deren kritisches Potenzial mag hier ein kurzer Einblick in die Szene *Mammy* dienen, die, laut Partitur für Tenor und Gitarre konzipiert, anhand einer Kombination von Musik- und Textzitate die Problematik von Rassismus und Identität in den Blick nimmt ([Abbildung 10](#)). Auf musikalischer Ebene geschieht dies durch Zitate aus dem Song „Mammy“, dessen Herkunft aus dem frühen Tonfilm *The Jazz Singer* (Regie: Alan Crosland, USA 1927) eine Verbindung zur Tradition des ‚Blackfacing‘ herstellt, da die Hauptfigur Jakie Rabinowitz – dargestellt vom Sänger und Schauspieler Al Jolson – ihn mit schwarz geschminktem Gesicht vorträgt; darüber hinaus steht der Song jedoch auch für den filmisch ausgetragenen Konflikt zwischen den konträren Identitäten von orthodoxem Judentum und moderner Unterhaltungskultur, als dessen Exemplifizierung sich der Kantorensohn Jakie auf seinem Weg zum gefeierten Broadwaystar erweist.⁷⁸ Auf der Ebene der Rezitation findet sich ein vergleichbarer Zusammenhang: Die verwendeten Textfragmente aus William

⁷⁸ Vgl. Michael Rogin, „Blackface, White Noise. Der jüdische Jazz-Sänger findet seine Stimme“, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 8 (1997), H. 4, S. 503–541.

Shakespeares *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* entstammen den Monologen einer Bühnenfigur, deren Darstellung mit schwarz geschminktem Gesicht eine weit zurückreichende und bis heute anhaltende Theatertradition hat⁷⁹; sie sind allerdings so gewählt, dass sie sich als kalkuliertes Nachdenken über Fragen von Identität, Assimilation und Macht (miss)verstehen lassen, weshalb die Wortäußerungen permanent durch einkomponierte Zwischenrufe kommentiert und gestört werden.

Auf welche Weise das hieraus entstehende Geflecht aus kulturellen Bezügen und Kommentaren wiederum durch die gemeinsam mit Sänger Georg Bochow und Regisseur Michael Höppner erarbeitete szenische Umsetzung gebrochen und erweitert wurde, zeichnet sich bereits in einer aufführungsbedingten Veränderung des Notentexts ab: Der ursprüngliche Gitarrenpart wird mit alternativen Griffen für Banjo und ergänzenden Spielanweisungen versehen, die Tenor-Stimmelage wird durch einen Countertenor ersetzt, um in der szenischen Realisierung in Klang, Gestik und Performance eine Erinnerung an die Person Michael Jacksons zu beschwören. Dadurch gerät die Umsetzung selbst zu einem Kommentar des inhaltlich aufgeworfenen Rassismus-Identitäts-Diskurses, weil den mit Al Jolson und Othello verknüpften ‚Blackfacing‘-Praktiken nun ein Produkt der US-amerikanischen Kulturindustrie gegenübertritt, dessen Stilisierung zur Popikone und Kunstfigur mit einem kontinuierlichen Hang zum ‚Whitefacing‘ verknüpft und dementsprechend mit zunehmendem Abrücken von seiner Identität als ‚person of colour‘ bestimmt war.⁸⁰ So wird letzten Endes durch die Mittel des Musiktheaters – und dies ist in *Gunfighter Nation* durchweg der Fall – die Komplexität kritischer Diskurse aufgedeckt, die sich gerade nicht, wie in der Öffentlichkeit häufig suggeriert, durch einfaches Pro oder Contra entscheiden lassen, sondern eine weitreichende und sorgfältig abwägende Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Gegenstand und seiner kulturgeschichtlichen Einbettung erfordern.

⁷⁹ Zu einzelnen Aspekten der Problematik vgl. Miriam Dreysse, „Wer ist Othello? Zur Konstruktion von Identität und Fremdheit in zeitgenössischen Inszenierungen von Shakespeares ‚Othello‘“, in: *Theater und Subjektconstitution*, hg. von Friedemann Kreuder, Michael Bachmann, Julia Pfahl und Dorothea Volz, Bielefeld 2014, S. 587–602; und Coen Heijes, *Shakespeare, Blackface and Race. Different Perspectives*, Cambridge 2020.

⁸⁰ Mit dieser Debatte befasst sich John Strausbaugh, *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult and Imitation in American Popular Culture*, New York 2006.

Auch wenn die auf DVD zugängliche Version von *Gunfighter Nation* für die Veröffentlichung stark bearbeitet und zurechtgeschnitten wurde, macht der Blick darauf zumindest am Rande deutlich, dass die vom Opera Lab verfolgte theatrale Konzeption auch auf eine Umwertung der Rolle des Publikums zielt, da dieses viel stärker als in den weiter oben besprochenen Konzeptionen in das Bühnengeschehen eingebettet wurde: Nicht nur erhielt „jeder Besucher am Eingang ein Band mit zwei Indianerfedern“,⁸¹ wodurch er visuell zum integralen Bestandteil des Bühnenszenarios wurde; darüber hinaus sorgte die rund um den Saal verteilte Anordnung der Sitzgelegenheiten dafür, dass die Grenzen zwischen Bühne und bespieltem Areal von Anfang an diffundierten, Zuschauer*innen sich den Theaterereignissen daher körperlich kaum entziehen konnten und sich demzufolge von distanzierten Beobachter*innen zu weitaus stärker in das Geschehen involvierten Beteiligten wandelten.

Musiktheater als Hörtheater und Theater der Atmosphären: Olga Neuwirths Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie (2014–15)

Im Gegensatz zu den bislang diskutierten Kompositionen verlässt Olga Neuwirth (*1968) mit *Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie* (2014–15) das Terrain szenischer Aufführungen zugunsten der im Konzertsaal lokalisierten Konzeption eines ‚Hörtheaters‘ oder – etwas stärker spezifiziert – eines ‚Theaters der Atmosphären‘. Damit siedelt sie ihr Stück im Kontext jener „Dramaturgien der Abwesenheit“⁸² an, die in den gemeinhin als ‚postdramatisch‘ geltenden Musiktheaterformen zum Gegenstand musikalisch-szenischen Komponierens geworden sind und beispielsweise in Arbeiten wie Adriana Hölszkys *Tragödia (Der unsichtbare Raum)* für Bühnenbild, 18 Instrumentalisten, Tonband und Live-Elektronik (1996–97), Mark Andres „Musiktheater-Passion“ ...22, 13... (1999–2004) oder Heiner Goebbels’ „performative[r] Installation ohne

⁸¹ Peter P. Pachl, „Uraufführung von Evan Gardners Westernoper ‚Gunfighter Nation‘ im Berliner Ballhaus Ost“, in: *nmz*, 11. November 2016, www.nmz.de/online/urauffuehrung-von-evan-gardners-westernoper-gunfighter-nation-im-berliner-ballhaus-ost (Zugriff: 7. April 2021)

⁸² Vgl. Regine Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, Frankfurt am Main 2008 (*Epistema*, Bd. 581).

Darsteller“⁸³ *Stifters Dinge* (2007) ihren Niederschlag gefunden haben.⁸⁴ Unmittelbarer Anknüpfungspunkt für die Komponistin ist allerdings Luigi Nonos monumentaler *Prometeo* (1981–84/1985), der sich zwar auf die Spuren musiktheatraler Formate begibt, zugunsten einer Konzeption als „tragedia dell’ascolto“ („Hörtragödie“) aber auf jegliche szenische Zutaten verzichtet und stattdessen die Gestaltung des Aufführungsraumes durch Einbeziehung komplexer live-elektronischer Klangumformungsprozesse in den Mittelpunkt rückt.⁸⁵ Neuwirth macht sich, im Titel auf die 1854 erschienene Essaysammlung *The Encantadas, or Enchanted Isles* von Herman Melville verweisend, Nonos Modell einer inselartigen Anlage unterschiedlicher Abschnitte zu eigen, greift allerdings bei dessen Anverwandlung auf eine reine Instrumentalbesetzung zurück.

Ausgangspunkt war die detaillierte akustische Vermessung der venezianischen Kirche San Lorenzo, Uraufführungsort von Nonos *Prometeo*.⁸⁶ Die in enger Zusammenarbeit mit Markus Noisternig und dem Pariser IRCAM durchgeführte Vorarbeit zielte auf eine Bewahrung der außergewöhnlichen Klangeigenschaften dieses mittlerweile nicht mehr für die Öffentlichkeit zugänglichen, dem Verfall preisgegebenen Bauwerks im Sinne „akustische[r] Denkmalpflege“⁸⁷ (Abbildung 11).

⁸³ Heiner Goebbels, „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“, in: ders., *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Berlin 2012 (*Recherchen*, Bd. 96), S. 11–21, hier S. 11.

⁸⁴ Vgl. dazu Stefan Drees, „Ästhetik der Abwesenheit. Vom Verschwinden des Körpers aus dem Musiktheater“, in: *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* 9, Oktober 2014, S. 29–39.

⁸⁵ Vgl. etwa Trevor Siemens, „A Light on the Invisible Theatre of Nono’s ‚Prometeo‘“, in: *Music on Stage*, hg. von Fiona Jane Schopf, Newcastle upon Tyne 2015, S. 110–124.

⁸⁶ Zu den folgenden Ausführungen vgl. die von Ensemble intercontemporain und IRCAM-Centre Pompidou produzierte, einige Interviewpassagen und Musikbeispiele enthaltende Filmreportage *Olga Neuwirth*, „Le Encantadas o le aventure nel mare delle meraviglie“ [2016], in: YouTube-Kanal des Ensemble intercontemporain, www.youtube.com/watch?v=vGCYC9SHc3Y (Zugriff: 7. April 2021). Vgl. außerdem Elisabeth van Treeck, „Klangräume und Hybridklänge. Zum Einsatz von Live-Elektronik bei Olga Neuwirth“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 181 (2020), H. 3, S. 20–23, insbes. S. 23.

⁸⁷ Olga Neuwirth, zit. nach „... ein fiktionaler Abenteuerroman durch vielfältige Raumklangwirkungen hindurch“. Olga Neuwirth im Gespräch mit Stefan Drees über ihre Komposition ‚Le Encantadas‘, in: *Programmbuch Donaueschinger Tage 2015*, www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/article-swr-1024.html (Zugriff: 7. April 2021).



Abbildung 11: Akustische Vermessung des Innenraums von San Lorenzo
© 2016 Ensemble intercontemporain & IRCAM/Centre Pompidou.

Da sich aufgrund der gesammelten Daten die akustischen Bedingungen des Kircheninnenraums – darunter Eigenschaften wie Ruheatmosphäre und Nachhallzeit – im Konzertsaal präzise rekonstruieren sowie deren einzelne Parameter gezielt manipulieren lassen, kann Neuwirth die Erzeugung eines „performativen Raums“⁸⁸ in den Mittelpunkt ihrer Komposition stellen. Die darin verankerten akustischen Ereignisse sind wesentlich bestimmt durch detaillierte Vorgaben zur räumlichen Disposition, die einerseits eine Anordnung von sechs unterschiedlich besetzten und teils gegeneinander verstimmten Orchestergruppen um das Auditorium, andererseits aber auch die Aufstellung eines 24-teiligen Lautsprecher-Ambisonic-Systems in konzentrischen Kreisen umfassen (Abbildung 12). Die hieraus resultierenden Möglichkeiten zur Simulation unterschiedlicher Klangräume nutzt Neuwirth zur Gestaltung eines musikalischen Geschehens, das sich an das Assoziationsvermögen des Publikums richtet und dem Prozess des Verstehens auf nichtsprachlicher und körperlicher Ebene eine wichtige Bedeutung zuweist.

⁸⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 187f.

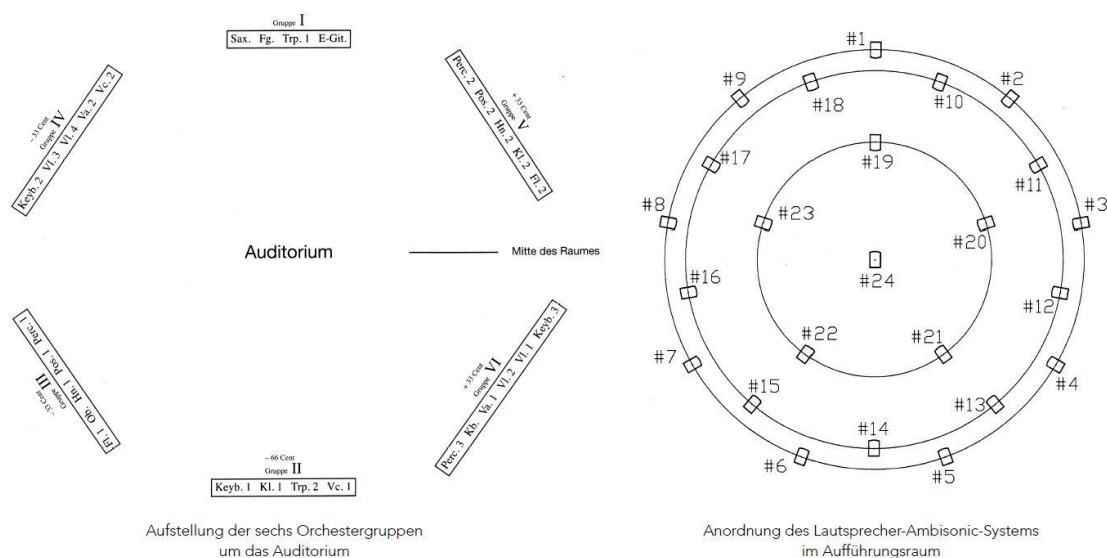


Abbildung 12: Angaben zur räumlichen Disposition von Olga Neuwirths *Le Encantadas* (nach dem Vorwort der Partitur Ricordi, Berlin 2016, o. S.).

Schon beim Betreten des Aufführungsraums wird dies deutlich, denn über Lautsprecher im Raum bewegte Field recordings mit charakteristischen Klängen der Soundscape aus der Lagune von Venedig bilden den als „EINLASS-MUSIK“ fungierenden Ausgangspunkt des Stückes:⁸⁹ „ferne Lagune – Geräusche + ad lib. Schwalben durch den gesamten Raum (immer andere Bewegung nach oben) – HALL“.⁹⁰ Bereits vor Beginn der eigentlichen Aufführung werden also die Bewegung als Verweis auf die Räumlichkeit sowie die typische urbane Klangcharakteristik der Lagunenstadt als zentrale Elemente eingeführt,⁹¹ bevor mit dem Auftritt von Ensemblegruppen und Dirigent der *Prologo* (T. 1) mit einem dezidiert als „Hörspiel“ bezeichneten Abschnitt beginnt. Neuwirths Beschreibung des Klanggeschehens in der Partitur macht deutlich, dass hier die konkrete Wahrnehmungssituation bei der Annäherung an die Kirche San Lorenzo eingefangen ist: „von Ferne Lagune (Vogel, Wasser, Boote) bis näher +

⁸⁹ Sämtliche Angaben zum Notentext zit. nach Olga Neuwirth, *Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie* (2014–15, revidiert 2016), Partitur Ricordi, Berlin 2015, einsehbar unter http://issuu.com/casaricordi/docs/neuwirth_le_encantadas_sy_4338_part_56fb181ec06678 (Zugriff: 7. April 2021).

⁹⁰ Ebd., S. 1. Eine vergleichbare installative Gestaltung des Aufführungsraums stellt Neuwirth beispielsweise auch ihren Bühnenwerken *Bählamms Fest* (1997–99) und *Orlando* (2017–19) voraus, um die Grenze zur eigentlichen Aufführung aufzuweichen.

⁹¹ Hierdurch ergibt sich eine gewisse Nähe zu Bill Fontanas Klanginstallation *Acoustical Visions of Venice* (1999); vgl. die Beschreibung dieses Projekts bei Stefan Drees, „Klangort Hafen: Hafensoundscapes als Ausgangspunkt für Kompositionen und Installationen“, in: *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* 7, Oktober 2013, S. 4–14, insbes. S. 8–10.

näher (poco a poco weniger Hall) in die Stadt – direkter + direkter – – (bis Schritte + zur Chiesa [di] San Lorenzo hinauf)“. Ihr folgt der Klang des zufallenden Kirchenportals, das, bei gleichzeitiger Ausblendung der zuvor exponierten klanglichen Spuren des Alltags, den eindrucksvollen Nachhall des Innenraums erstmals erlebbar macht und seine besonderen akustischen Eigenschaften zur Geltung bringt, bevor dann die Ensemblegruppen mit ihm zu reagieren beginnen. Der Beginn entwirft demnach anhand hörspielartiger Zuspieldungen einen narrativen Faden, der von allgemeinen Hinweisen zur geografischen Lokalisierung über die Schritte zur Kirche bis zum Betreten des Innenraums hinführt und mit einer klanglichen Rekonstruktion von dessen akustischem Profil das eigentliche Sujet der Komposition vorstellt. Als Gegenpol zu solchen hörspielartigen Sequenzen und der darin stattfindenden akustischen Abbildung von Klangobjekten aus dem Alltag nutzt Neuwirth das Moment des Artifizialen, das durch unterschiedliche Grade von live-elektronischer Manipulation des simulierten Klangraums Einzug in die Musik hält und – als der jeweiligen Situation angepasste „liquid architecture“⁹² – zu unterschiedlich komplexen Veränderungen der Wahrnehmungsperspektiven eingesetzt wird. Den Höhepunkt des hieraus resultierenden ästhetischen Spiels erreicht die Komponistin in einer Passage kurz vor Beginn des *Epilogo*, wo sie kurzzeitig den Weg in eine vollständig synthetische Klangwelt einschlägt, indem sie im Rahmen eines kurzen Songs (T. 710–749) auf die computergenerierte Vocaloid-Stimme des virtuellen japanischen Popstars Hatsune Miku zurückgreift und damit eine Brücke zur populären japanischen Anime-Kultur schlägt.⁹³

⁹² Olga Neuwirth, „Räume des Zuhörens“, in: *Where are we now? Positionen zum Hier und Jetzt*, hg. von Veronika Kaup-Hasler, Christiane Kühl, Andreas R. Peternell, Wilma Renfordt und steirischer herbst, Berlin 2017, S. 207–211, hier S. 209. Neuwirths Überlegungen zur „liquid architecture“ und die darauf beruhende Raumkonzeption sind u. a. angeregt durch Arbeiten des New Yorker Architektenduos Hani Rashid und Lise Anne Couture, das unter dem Namen des gemeinsam gegründeten Architekturstudios „Asymptote“ durch visionäre, nicht notwendigerweise zu tatsächlichen Gebäuden führenden digitale Raumentwürfe bekannt geworden ist.

⁹³ Ein Ausschnitt dieser Passage findet sich in der oben (s. Anm. 86) genannten Filmreportage, Timecode 09:16–10:55. Zur kulturellen Verortung und zum Charakter des mit Hatsune Miku verbundenen Stimmideals vgl. Louise H. Jackson und Mike Dines, „Vocaloids and Japanese Virtual Vocal Performance. The Cultural Heritage and Technological Futures of Vocal Puppetry“, in: *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, hg. von Sheila Whiteley und Shara Rambarran, New York 2016, S. 101–110, sowie Rafal Zaborowski, „Hatsune Miku and Japanese Virtual Idols“, in: ebd., S. 111–128.

So gegensätzlich all diese Momente – Soundscape-Dokumentation, Realraum-Simulation und technologische Klangwelt von „hybrid art forms“⁹⁴ – auch sein mögen: Gemeinsam ist ihnen der Bezug auf den Aufführungsraum. Dieser steht in *Le Encantadas* von Anfang an im Mittelpunkt und wird in seiner klanglichen Materialität erfahrbar gemacht sowie auf unerwartete Weise verändert. An die Stelle einer wie auch immer gearteten Bühnenperspektive tritt demnach der Hörraum mit seinen veränderbaren Qualitäten, die im Sinne von „Räumen des Zuhörens“⁹⁵ zur imaginären Bühne eines im Hören und Spüren nachvollzogenen Geschehens werden. Als „fiktionaler Abenteuerroman durch vielfältige Raumklangwirkungen hindurch“⁹⁶ schwankt dieses Geschehen, der an anderer Stelle von Neuwirth verfolgten Idee eines „Hörfilms“⁹⁷ folgend, zwischen hörspielartigen Sequenzen, die aufgrund der semantischen Konnotation von Worten einerseits und Geräuschen/Sounds andererseits zur Sinnkonstruktion beitragen können, und in den Erfahrungsraum der Musik eingelassenen Geschehnissen (wie Eingriffen in die akustischen Bedingungen des dokumentierten Klangraums) andererseits, die sich einer verbalen Charakterisierung weitgehend entziehen. Damit ist eine Extremposition unter den hier vorgestellten Musiktheaterkonzeptionen markiert, die sich der szenischen Elemente vollständig enthält, sie dann aber auf dem Wege der Imagination wieder einführt und zu einem ‚Theater im Kopf‘ gerinnen lässt.

„[...] kaum zu überblickende Vielfalt“: ein kurzer Ausblick

Es mag riskant sein, die im eingangs zitierten Statement beschworene „kaum zu überblickende Vielfalt“ zeitgenössischen Musiktheaterschaffens an lediglich fünf Arbeiten zu exemplifizieren. Gleichwohl bringt die vorgestellte Auswahl einige Tendenzen zum Vorschein, die das Komponieren für die Bühne gegenwärtig in besonderem Maße prägen. Zudem kristallisiert sich jenseits der aufgestellten (und sicherlich auch noch um andere Typen erweiterbaren) Kategorisierung

⁹⁴ Jackson / Dines, „Vocaloids“ (s. Anm. 93), S. 105.

⁹⁵ Neuwirth, „Räume des Zuhörens“ (s. Anm. 92).

⁹⁶ Neuwirth, zit. nach „... ein fiktionaler Abenteuerroman“ (s. Anm. 87).

⁹⁷ Vgl. Stefan Drees, „Musik – überall Musik –: Olga Neuwirth als Performerin“, in: *Kunst als Spiegel realer, virtueller und imaginärer Welten. Zum künstlerischen Schaffen Olga Neuwirths*, hg. von Stefan Drees und Susanne Kogler, Graz 2020 (*Fokus Musik. Musikwissenschaftliche Beiträge der Kunstuniversität Graz*, Bd. 1), S. 165–184, insbes. S. 168–173.

sowie unabhängig von den jeweils herausgearbeiteten Bezügen zu unterschiedlichsten historischen Anknüpfungspunkten eine bereits aus der Vergangenheit bekannte Polarisierung heraus, die sich mit bestimmten Hör-, Wahrnehmungs- und Publikumshaltungen in Verbindung bringen lässt: Auf der einen Seite steht der Wunsch, durch Verankerung im Vertrauten einen möglichst ungetrübten Kunstgenuss zu ermöglichen, während die andere Seite auf eine Aktivierung der Diskurs- und Reflexionsfähigkeit durch unterschiedlich komplexe Mittel zielt. Auf jeweils spezifische Weise beziehen beide Positionen das emotionale und körperliche Erleben der Aufführung mit ein, unterscheiden sich allerdings in der Art des kritischen Umgangs mit den zur Verfügung stehenden Mitteln. Die Extreme wären demzufolge dort zu lokalisieren, wo es – überspitzt formuliert – einerseits nur noch darum geht, das genussvolle Bad in Emotionen zu ermöglichen und andererseits im Hinblick auf eine Überschreitung von Musik das diskursive Moment soweit überhand nimmt, dass das Ergebnis einem kulturwissenschaftlichen Seminar gleicht, wogegen doch gerade das breite Übergangsfeld zwischen den Positionen eine Vielzahl von Gestaltungsspielräumen ermöglicht. Angesichts zahlreicher Beispiele aus jüngerer Zeit, die sich genau diese Spielräume zunutze machen, lässt sich auch die gelegentlich geäußerte Meinung, dass Werke, die für Aufführungen innerhalb eines institutionellen Rahmens entstehen, des kritischen Potenzials entbehren, während neues Musiktheater vor allem dort zukunftsweisend sei, wo es sich von diesen Institutionen distanzieren, nicht halten.⁹⁸ Denn letzten Endes gründet das ‚Neue‘ des neuen Musiktheaters – wie immer man es auch theoretisch fassen mag – darin, wie Komponist*innen das Potenzial der ihnen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten ausnutzen und es in den Dienst einer Erweiterung unserer Erfahrung und Deutung von Welt stellen.

⁹⁸ Zu diesen Beispielen gehören neben Sarah Nemtsovs *Sacrifice* beispielsweise Beat Furrers Oper *Violetter Schnee* (2017–18, UA an der Staatsoper Berlin am 13. Januar 2019), Chaya Czernowins Oper *Heart Chamber* (2017–19, UA an der Deutschen Oper Berlin am 15. November 2019) und Olga Neuwirths „fiktive musikalische Biografie“ *Orlando* (2017–19, UA an der Staatsoper Wien am 8. Dezember 2019).