

Sehen, hören und glauben

Ein Gegenvorschlag zu den Uraufführungskritiken von Andres Oper

von Adorján Kovács

Die deutschen Uraufführungskritiken der Oper „wunderzaichen“ (2008–2014) des französischen Komponisten Mark Andre übertrafen sich in Vorurteilen. Berichtet wurde, was man über den Komponisten wusste, nicht, was man in seiner neuen Oper hört. Die Süddeutsche Zeitung vom 3. März 2014 fasste dieses Missverständnis am besten (oder eben schlechtesten) zusammen: „Flüstern, Hauchen, Wispern und Raunen“ sollen an dem Premieren-Abend des 2. März in der Stuttgarter Oper wieder einmal die bestimmenden Klänge gewesen sein. Dies doch wohl nur, weil man es vom Meisterschüler Helmut Lachenmanns kennt und erwartet. Dessen Hauptwerk der instrumentalen *Musique concrète*, die von ihm als „Musik mit Bildern“ bezeichnete Quasi-Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ (1988–1996), war wiederum auch schon in Stuttgart zu hören, damals mit reichlich Türenknallen von Hörern oder eher Hörverweigerern, welche die Aufführung verärgert verließen. Nicht so an diesem Abend.

Denn Mark Andre, der tatsächlich früher einmal das Schaben und Kratzen auf traditionellen Instrumenten zu einem Hauptmerkmal seiner Arbeit gemacht hatte, hat sich mit dieser Oper endgültig emanzipiert. Diese Entwicklung war schon seit über zehn Jahren spürbar. Noch bei der Darbietung von Andres Kurzoper „...das O...“ im Frankfurter Bockenheimer Depot, mit der er 2001 den Kompositionsauftrag für die aus diesem Stück hervorgegangene Musiktheater-Passion

„... 22, 13...“ (1999–2004) bekam, war die Abhängigkeit vom Meister aus Leonberg schmerzhaft zu spüren. Allerdings sorgte schon damals Andres live-elektronische Meisterschaft und eine gegenüber Lachenmann radikale Reduktion der klanglichen Mittel, die zu einer einzigartig dunklen Herbheit führte, dafür, dass man von weiteren Werken des Franzosen viel erwarten zu können hoffte. Deutlich wurde das aber weniger in dem erwähnten, doch etwas monochrom geratenen und zu verkopften Werk für Musiktheater. Vielmehr blühte in Andres Orchesterstücken, vor allem dem großen Triptychon „...auf...“ (2005–2007), ein instrumentaler Farbenreichtum, der zusammen mit den elektronischen Klangphotographien sakraler Räume in seiner bewegenden Komposition „...üg...“ für Orchester und Live-Elektronik (2008) direkt zu der überwältigenden Musik von „wunderzaichen“ führte, die eben gerade wegen dieser Entwicklung kaum noch etwas mit der instrumentalen *Musique concrète* zu tun hat, auch wenn beblasene Alufolien und Windräder sowie auf Ärmeln gestrichene Geigenbögen eine gewisse Rolle spielen. Mit anderen Worten und etwas plakativ gesagt, ist der rauhe Gesamtklang der Musik Andres trotz der Suche nach ungewöhnlichen Klängen wesentlich aufgehellt.

Es kann nicht deutlich genug hervorgehoben werden, dass in dieser Oper unter der souveränen Leitung von Generalmusikdirektor Sylvain Cambreling von drei Sopranen (Claudia Barainsky, Kora Pavelić

und Maria Theresa Ullrich), einem Tenor (Matthias Klink), Chören und Instrumentalisten auf der Bühne und im Orchestergraben tatsächlich zu weiten Teilen „richtig“ gesungen und gespielt wurde. Diese, in anderen Händen sofort traditionalistische Klangerzeugung hatte bei Andre aber nichts Rückwärtsgewandtes. Denn auch die klanglich konventionelle, „saubere“ Musik der Oper zeigte vor allem rhythmisch, harmonisch und im Tonhöhenverlauf eine unverkennbar individuelle und neue Handschrift und verband sich zudem eng mit den gerade durch den Kontrast so suggestiven „dirty notes“, indem sie die Übergänge, das Dazwischen voll auslotete. So klingt heute einfach keine andere Musik. Es ist in Deutschland üblich geworden, Andres anderen großen Lehrer zu verschweigen, den er selbst aber keineswegs verleugnet, wie man gut wahrnehmen konnte: Er hat den Umgang mit auch wohlklingenden Timbres von Spektralistern wie seinem Lehrer Gérard Grisey gelernt. Man höre sich nur einmal an, wie in dessen letztem Werk „Quatre chants pour franchir le seuil“ für Sopran und Ensemble (1997–1998) aus Geräuschen so etwas wie Melodien erwachsen und wieder in jenen verschwinden und vergleiche das mit dem Anfang und Ende von „wunderzaichen“. Diese Erweiterung der Palette, also die Mischung aus quasi-traditionellem instrumentalem und vokalem Schönklang, langen, an- und abschwellenden Gleit- und Liegeklangen vor allem in den Chören, schockartigen Dynamikwechseln, rhythmischen Ostinati, Live-Elektronik, Zuspieldändern und instrumentaler sowie vokaler Musique concrète erzeugte einen musikalischen Sog und Spannungsbogen, der die zwei Stunden, welche die Oper dauerte, problemlos ausfüllte.

Es handelt sich also nicht um ein Weiterdenken der Vorgaben Lachenmanns, wie es die Kritik weitgehend sehen wollte, sondern um den souveränen Gebrauch aller Mittel, die einem modernen Komponisten heute zur Verfügung stehen. Es dürfte klar sein, dass damit kein Eklektizismus im Sinne von Stilmischmasch gemeint ist; Andre bedient sich vielmehr, wie Pierre Boulez das genannt hat, in einer „attitude de constat“ der Erkenntnisse der jüngsten musikalischen Vergangenheit, von denen er ausgeht und die er für seine genuinen Zwecke umdenkt und nutzt. Die hypergenaue Notation in einer Partitur mit zweiundsiebzig Systemen erinnert dabei an komplexistische Verfahren, scheint aber die Grenzen der Spielbarkeit nicht überschreiten zu wollen: Es geht nicht um Virtuosität, sondern um

Genauigkeit. Besonders die immer eindringlichere Beschäftigung mit der Elektronik, die Lachenmann nun wirklich fremd geliebt ist, zeigt Andres eigenen Weg; die sogenannte „Faltung“, also die Verknüpfung von akustisch erzeugten Impulsen mit Ausklängen, die von anderen akustisch erzeugten Impulsen herühren, ist nur eine der Techniken, die Andre in Zusammenarbeit mit dem Toningenieur und Musikinformatiker Joachim Haas vom Freiburger Experimentalstudio entwickelt und auch in seiner Oper angewandt hat.

Die „Handlung“ von „wunderzaichen“ (Libretto: Andre und Patrick Hahn) stellt große Fragen von Leben, Tod und Weiterleben. Setzt man sich den religiösen Zumutungen des Komponisten, der an „Erscheinungsweisen des Heiligen Geistes“ glaubt, und seiner Musik aus oder bagatellisiert und banalisiert man sie? Für den Unglauben seiner Kritiker kann Andre nichts. Denn, um ein Wort des echten Reuchlin zu paraphrasieren: Wie sie nicht hören können oder wollen, was gespielt wird, so können oder wollen sie nicht glauben, was gesagt wird. Doch handelt es sich bei aller Tiefe von Absicht und Umsetzung nicht um einen tierischen Ernst. Was führt zu der merkwürdigen Zugänglichkeit dieser Oper? Die neue musikzeitung vom 3. März nennt als Grund schon das Libretto selbst, das eine „stille Ironie der ganzen Konstellation“ schafft und mit Aufzählungen unter anderem der Bestellnummern von Schnellrestaurant-Gerichten verhindert, dass der intellektuelle Anspruch erdrückend wird. Sicher trägt auch die Down-to-earth-Regie von Jossi Wieler und Sergio Morabito sowie das hervorragende Bühnenbild von Anna Viebrock mit seiner genauen Darstellung einer Flughafen-Wartehalle und eines der Grabeskirche nachgebildeten Polizeireviers dazu bei. Dieser Realismus, auch im Banalen wie der Bermudashort-Freizeitkleidung der Reisenden und dem sterilen Fast-Food-Restaurant mit den roten Schürzen des Servicepersonals verweist auf den Hyperrealismus eines Michel Houellebecq („Ich brach vor der Käsetheke zusammen“). Bei aller Symbolik der „Geschichte“ erden Libretto und Bühnenbild die Oper in der Jetztzeit. Das tut gut. Es ist unsere Zeit, und auch in dieser Zeit kann sich eine unerhörte Begebenheit wie die geschilderte mit Erzeugeln und Auferstehung ereignen: ein „wunderzaichen“ eben. Aber auch das will nicht jeder hören und also nicht glauben. Wie jammervoll gestrig die Erwartungen der Kritik an eine Oper heute immer

noch sind und wie bereitwillig manche Komponisten diese erfüllt haben, anstatt bessere Musik zu schreiben, zeigt der Schlusssatz der Kritik aus der Neuen Zürcher Zeitung vom 7. März: „Statt couragiert die Finger auf die zahllosen Wunden der Gegenwart zu legen, flüchtet sich die Mehrzahl der jüngeren Komponisten in abgehobene Sujets. Auch Andres ‚wunderzaichen‘ ist weit entfernt von einer sozialkritischen Haltung, wie sie Luigi Nonos ‚Prometeo‘, Lachenmanns ‚Mädchen mit den Schwefelhölzern‘ oder Salvatore Sciarrinos ‚Superflumina‘ prägt.“ – Gott, möchte man da seufzen, bewahre uns vor weiteren sozialkritischen Opern.

Das andere Moment der Fasslichkeit ist die Dramaturgie der Oper. Eleonore Büning in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 4. März konnte sich nur Messiaens Franziskusoper und Lachenmanns „Mädchen“ als Bezüge vorstellen. Eventuell wurde vom Programmheft und von der Kritik noch Luigi Nonos „Prometeo“ genannt, obwohl Andres Oper viel zupackender ist und keineswegs eine Tragödie des Hörens ohne visuelle Elemente, dann Morton Feldmans „Neither“ und andere sogenannte Opern ohne Subjekte und Bühnenbilder, die dann einer entfesselten Regie die Steilvorlage liefern, obwohl auch das auf Andres Konzeption nicht passt. Doch gibt nicht nur die am Ende des Librettos versteckte Erwähnung des Namens Karlheinz Stockhausens (als einem der Textgeber neben anderen wie Péter Nádas) den Hinweis, dass dessen Opernzyklus „Licht“ (1977–2003) eine wesentliche Inspirationsquelle für Mark Andre geworden ist. Die Halluzination des Kritikers der Frankfurter Rundschau („Gott ist ein Ausklang“ vom 4. März), Holger Noltze, der den späten Stockhausen im Reinigungspersonal des Bühnen-Flughafens zu erkennen meinte, bekommt so eine unfreiwillige Wahrheit.

Metaphysisches mit Konkretem zu verbinden ist ja eine der hervorstechenden Charakteristika der „Licht“-Opern, die es meist ohne verkrampfte Skurrilitäten in Aktion und Klanghervorbringung schaffen, avantgardistisch zu sein. Die auf der Bühne agierenden Instrumentalisten (bei Andre ein „Instrumentaltouristen“ genanntes Bläserensemble und ein „Koch-Engel“ genannter Schlagzeuger) sind ja eindeutig auf Stockhausens Konzeption seit den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts zurückzuführen, obwohl sie bei Andre vergleichsweise zurückhaltend agieren und leider auch nicht auswendig spielen. Die Parallelität mehrerer Aktionen auf der in zwei Ebenen geteilten Bühne und der blitzschnelle Wechsel

zwischen Duetten, Trios und weiteren Besetzungen vor allem in der dritten und vierten sogenannten „Situation“ von „wunderzeichen“ verweist weniger auf Bernd Alois Zimmermanns Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit, die sich praktisch doch vor allem in Stilcollagen erschöpfte, als auf den ersten Akt des „Donnerstag“ („Michaels Jugend“) sowie die vierte Szene des „Mittwoch“ („Michaelion“). Im Libretto spielen die litaneiartigen Aufzählungen von Apfelsorten und anderen Namen auf die dritte Szene des „Sonntag“ („Licht-Bilder“) an; in beiden Opern wird durch solche Litaneien Gottes Schöpfung und das von Gott getragene Menschenwerk gepriesen. Schließlich gibt es ein szenisch genaues Zitat, bei dem Andre auch inhaltlich ganz nah an Stockhausens Jenseitsvorstellung herankommt: die ergreifende Teilszene „Pietà“ aus der „Dienstag“-Oper. Michael ist dort im Kampf gefallen so wie hier Johannes den Herztod gestorben ist, sie liegen am Bo-

den. Eine Sopranistin, dort Eva, hier Maria, beklagt den Toten. Hinter ihr, erhöht, spielt ein einzelner Bläser (dort mit Flügelhorn, hier mit gestopfter Trompete) und kündigt hier wie dort von der Auferstehung. Andre weist damit neben dem Komplexismus, dem Spektralismus und der instrumentalen *Musique concrète* auch dem in Deutschland immer noch verpönten Kürtener Meister eine wesentliche Rolle bei seiner kompositorischen Standortbestimmung zu. Es ist eindeutig religiöse Musik, will er damit sagen, und man soll es sehen, hören und glauben. Die Tatsache, dass kein Rezensent und keine Rezensentin diese Bezüge bemerkt hat, zeigt, wie unbekannt das Werk Stockhausens in seinem Heimatland ist. Unvoreingenommene Komponisten wie der Franzose Andre kennen es besser.

Eine Kritik muss aber doch angeführt werden: Zwischen den „Situationen“ genannten Akten waren elektronische Zwischenmusiken zu hören, die auch schon

einmal im Raum rotierten – viel zu zaghaft, um hier von Raumkomposition sprechen zu können. Auf den seitlichen Emporen des Opernhauses waren Musiker verteilt, die ebenfalls dazu beitragen sollten, der akustischen Guckkastenperspektive zu entkommen, was, man kann es nur bedauern, sehr unvollkommen gelang. Hier hat man schon weit Eindrucksvolleres gehört. Das kann nicht nur daran gelegen haben, dass „der Saal nicht beherrschbar“ gewesen sei, wie der Komponist bei der Premierenfeier sagte.

Es mag sicher Versuche geben, die formal und aufführungspraktisch weiter gehen. Ich bezweifle dennoch, dass es in den letzten zehn Jahren eine eigenständigere, kohärentere Oper als „wunderzeichen“ gegeben hat. Der tiefgläubige Protestant Mark Andre, der als fast Fünfzigjähriger nun auch schon zu den Komponisten der mittleren Generation gehört, hat ein echtes Meisterwerk der Bühnenmusik geschrieben.