

# Der Gesang der Sirenen

Das Potenzial von Oper heute – ein Beispiel

1 Das Gespräch mit Rolf Riehm führten die Autoren am 19. November 2014.

Rolf Riehms Oper *Sirenen – Bilder des Begehrens und des Vernichtens* ist als ästhetisches Objekt in seiner Weite und Tiefe kaum zu ermessen. Sie erreicht diese Ausdehnung als ein Körper, der wie in seine Einzelteile zerschlagen ist. Die Teile scheinen begründungslos vorausgesetzt, einfach hingestellt und trotzdem innig verschlungen und bewegt. Der Mythos gibt den Stoff solcher Komposition. Sie ist, wie es ist, und fragt nicht nach »Warum?« oder »Muss das sein?«.

Musikalisch realisiert sich diese *Setzung* durch Riehms Sampletechnik. Die Setzung ist konstant, sie bestimmt die Oper von den kleinsten musikalischen Zuständen bis in die Großform. Wie aus dem Nichts finden Stil- und Genrebrüche statt, bereits Gehörtes tritt in fremden Kontexten auf (zum Beispiel wechselnde Instrumentierung, wechselnde Besetzungen etc.), Gegensätze folgen unvermittelt aufeinander, ohne ihre Beziehung zu erklären, musikalische Zustände wechseln einander ab. Das Sample verbietet Ableitungen, es isoliert und verweigert sich der Explikation der musikalischen Entwicklung. So selbstbewusst jede der Setzungen auftritt, so unvermeidlich und abrupt endet sie im Bruch. Doch noch ist der Bruch nicht die neue Konstante, wenn scheinbar unvermittelt etwas Sangliches (und sei's instrumental) vorscheint und in schicksalhafter Verbindlichkeit getragen und *schön* ist. Es geht also nicht um einen musikalischen Negativismus, sondern darum, das musikalische Material einem Zugriff preiszugeben, dem es sich sonst verschließt. So öffnen sich Zwischenräume, klaffen Lücken, die auf Vermittlung drängen, ohne sie selbst zu vollziehen. Orte werden freigelegt, an denen Potenziale zu vermuten sind.

Riehms *Sirenen* reflektieren damit die Form der Oper als solche. Die Sampletechnik stellt eine immanente Kritik an dem dar, was Oper seit jeher behauptet: *Aufgehen* des dramatischen und musikalischen Ablaufs als Totalität. Und dennoch sehnt sie sich danach. Nach einem roten Faden sucht man zwar vergeblich, jedoch greift das, was scheinbar unvermittelt auftritt, spür-, wenn auch unüberschaubar, auf ineinander verstrickte Assoziationsfelder zurück und fügt sich zu einer letztlich monumentalen Oper. Oper sucht sich in einer Zeit

zu behaupten, die sie für überflüssig erklärt. Riehms *Sirenen* sind auf der Suche nach ihrer Zukunft.

Rolf Riehm<sup>1</sup>: »Das Pandämonium an Todesdrift, das unsere Gegenwart durchzieht, dessen Transformation im Sirenenmythos, die gewaltigen Möglichkeiten eines großen Opernhauses – das waren die Impulse, die mich bei der kompositorischen Arbeit getrieben haben. Das Thema *Oper heutzutage* spielte eigentlich keine Rolle. Klar war indessen, dass sich das, was ich komponiere, nicht mit der Idee eines durchlaufenden roten Fadens verträgt. Wenn ein roter Faden, dann höchstens darin, wie ich Dinge vermeide und andere Sachen protegiere, technisch oder instrumental und vom Gesang her gesehen. Es ist also ein Auf und Ab von unterschiedlichen Konstellationen, von Gemengelagen, die sich plötzlich ändern und das, was eben noch präsent war und zehn Minuten den ganzen Raum beansprucht hat, das ist wie weggeblasen, es kommt etwas ganz anderes. Der Zuschauer kann das nicht genau orten, da kann man nicht sagen: ›Aha, das können nur die Sirenen sein – nee, es ist der Heilige Franz.‹ Es muss assoziativ ein Label kriegen. Insofern ist alles sehr offen, sodass sich eher Sphären anbahnen. Aber das ist eine generelle Einstellungssache, auch bei meinen Orchesterwerken oder kleinen Kammermusikwerken. Das ist nicht eine Besonderheit dieser Oper. Man fragt sich immer: ›Wie geht es jetzt weiter?‹ Dann ist die Sampletechnik natürlich eine besondere Aktionstechnik in zeitlichen und auch räumlichen Dimensionen, aber nicht im Sinne einer Auseinandersetzung mit der Gattung Oper. Wenn das, was ich mache, die Zukunft der Oper sichert, soll es mir recht sein, wenn nicht, ist mir das auch recht.«

## Utopie

Die gesellschaftliche Realität ist utopischen Entwürfen so fern wie nie. Das in der Oper kompensieren zu wollen, wäre Kitsch. Formal weichen die »Bilder des Begehrens und des Vernichtens« dem Versuch, utopische Einheit zu stiften, aus. Und dennoch wagt die Oper einen Versuch.

Denn während die liberale Gesellschaft jeden Gedanken, der ihre unmittelbare Gegebenheit transzendieren würde, umstandslos integriert und so die Möglichkeit, ihr Anderes zu denken, untergräbt, erschließen sich die *Sirenen* gerade nur in einer Rezeption, die über das unmittelbar Gegebene hinaus drängt. Utopie wird zur Aufgabe der Rezeption, indem die Räume zwischen den Setzungen die Frage nach ihrem Sinn, die sie aufwerfen, unbeant-

Skizzenblatt zu Rolf Riehms Oper *Sirenen – Bilder des Begehrens und Vernichtens* (rechte Seite)



wortet lassen. Rolf Riehms *Sirenen* setzen auf diese ureigene Qualität des Ästhetischen, sich der begrifflichen Erschließung zu öffnen und ihr dennoch immer rätselhaft unerreichbar zu bleiben. Dies ist ein Moment, dem Riehms gesamtes Werk sich zuwendet. Dieses »musikalische Verstehen« bei Riehm wird auch »als unabschließbarer Prozess der Sinnbildung« beschrieben, indem der kompositorische Prozess dem Werk gewissermaßen blinde Flecken, tote Winkel einschreibt, die als solche eben die Lebendigkeit der Rezeption erfordern und ihrer ebenso bedürfen.<sup>2</sup>

Dieser auf die Rezipienten verlagerte, sehende Drang nach Synthese wird zum Topos der Oper: Kirke setzt ihn, den Topos des Begehrens, zu Beginn in ihrer Lamento-Arie. Sie sehnt sich nach Odysseus. Es ist das kräftig bestimmte Begehren eines Subjekts, dem in den äußerlichen Gegebenheiten nichts entspricht: Kirke selbst hat Odysseus den Weg hinaus gewiesen, seitdem verlässt ihr Blick das Meer nicht. Das Begehren, dieser Verweis auf etwas Zuerreichendes, das unerreicht bleibt, kehrt immer wieder. Gesang und Begehren fallen zusammen. Beide *ergreifen*: Kirke, die ihren Schmerz und ihr Sehnen nach dem geliebten Odysseus intoniert; die Sirenen, die um Leben und Tod singen; Telegonos, Leidensgenosse des Ödipus, der von seinen Eltern unbeachtete Sohn von Odysseus und Kirke, der sich nach der Liebe seiner in die Ferne gewandten Mutter sehnt; Odysseus, den der Wahn nach der Wahrheit der Sirenen nicht loslässt, der, wenn er sich in die Nähe des Wahren in narzisstischer Verdopplung seiner selbst in die Nähe des Wahren begibt, sich aus der Sprechrolle löst und als Countertenor von der platonisch musischen Wahrheit singt; der Schrecken, als Telegonos und Odysseus sich im Moment des unbeabsichtigten Vatermords erkennen. Die Zerrissenheit ist dann nicht mehr primär, sondern es ergibt ein zusammengesetztes Gebilde – ein Subjekt, in dem eine Figur ihr Begehren, ihre Sehnsucht, ihr Leid ausdrückt. Die Musik nimmt greifbare Formen an, wie die Lamento-Arie zu Beginn. Im Gesang – verstanden als musikalische Eigenschaft – scheint ein Standpunkt auf und von diesem aus eine Richtung des Begehrens: das Subjekt und der Drang nach etwas Zuerreichendem.

Ein weiterer Zug der Oper, der Utopie verhandelt, ist die durch einen Text von Karoline von Günderrode eingeführte Rede von dem »Land, wo Tote zu Lebenden reden«. Es ist das Land, nach dem Kirke sich sehnt, hier will sie dem Geliebten begegnen. Im Schlussbild wird dieses Land erreicht: Kirke ist da, Odysseus ist da, Telegonos ist da. Doch wo die Utopie zum

52 Jenseits der Welt erklärt wird, wird sie der Welt

gleich: Die kleine Familie bleibt getrennt durch eine unüberbrückbare Leere zwischen den einzelnen Personen. Schlimmer noch: Es wird die Welt selbst zum leeren Jenseits, zum Tod. Das Wissen um die Welt, nach dem Odysseus sucht, hat den Tod zum Inhalt. Es ist alles beim Alten, Utopie ist Verdopplung des realen Leids, des unaufhaltbaren Vernichtens.

**Rolf Riehm:** »Das, was Ihr über den Zug der Musik nach etwas, das es zu erreichen gilt, sagt, das würde ich unterschreiben. Aber das verpflichtet die Musik zu nichts. Also nicht, dass da eine Erlösung am Ende steht. Jedenfalls wird sie nicht realisiert. Es wird genau die Dynamik erzeugt, wie Ihr sie beschrieben habt, zumindest wünsche ich mir das. Dass man in sich selbst diese klanglichen Vorgänge an eine Sehnsucht binden möchte. Aber dass sie erreicht wäre, dafür gibt es keinen Ton. Nur am Ende gibt es einen stark resignativen Ton, der aber vom Text her etwas anderes bedeutet, nämlich: Der Singenden Lied und Stimme verklingt. Das ist der Vorgang, in dem man sich von den Sirenen entfernt, die immer noch singen, sie arbeiten sich ab, aber es verklingt, weil wir uns entfernen. Schluss. Wie du das als Hörer speicherst oder ob du dankbar bist für eine solche Formulierung, weil sie etwas ganz Bestimmtes zum Ausdruck bringt, was du so gar nicht gesagt hättest, das möchte ich nicht festlegen in dieser Oper.

Davon, was Ihr als positive Utopie schildert, Kirkes Sehnsucht nach dem »Land, in dem die Toten zu den Lebenden sprechen«, steht nichts in der Partitur! Nach der Arie, mit der die Oper beginnt, tritt Kirke überhaupt nicht mehr auf! Auch nicht im Schlussbild, das war eine Setzung der Regie. Man hört immer wieder Texte, die man als Zuschauer mit der Figur Kirke verbinden kann, wenn zum Beispiel von den zwei Frauen Saâdia und Habiba die Rede ist, oder wenn der Günderrode-Text auftaucht. Das kann aber genauso gut etwas mit den Sirenen zu tun haben, denn die sind ja auch die Gelackmeierten, die sind auch Opfer dieser Todesdrift. Aber dass man das personalisieren kann, ist nicht gesagt. Das führt dazu, dass die Sphären keine Grenzen haben. Sie haben ein spezifisches Gewicht, das sie in den Raum zieht. Aber dann ändert sich die Atmosphäre und es ist nur noch schwach die Sphäre von Kirke da und die verschwindet vielleicht am Ende der Oper komplett. Es gab einige Elemente im Ablauf, wie ich ihn geplant hatte, die nicht mehr vorkommen – außer im Gedächtnis der Hörer, vielleicht im Sinne von Assoziationsfeldern – jedenfalls nicht als darstellbare Figuren. Das bedeutet, ich korrigiere mich: die Lesart, die Ihr habt, ist zwar nicht

2 Vgl.: Marion Saxer, *Der Riehms'sche Kunst-Koeffizient. Musikalisches Verstehen als unabschließbarer Prozess der Sinnbildung bei Rolf Riehm*, in: Marion Saxer (Hrsg.), *Rolf Riehm: Texte*, Mainz 2014.

komponiert, sie ist aber möglich. Ich finde es toll, wenn diese Dinge in der Sprache, im Gesang oder in der Musik präsent sind, aber mehr nicht. Das Hin und Her, das Verschieben, das Aufdünsten von inhaltlichen Möglichkeiten und das Zusammenschrumpfen, das Verschwinden, das ist die Sache der Partitur gewesen. Es ist ja so, dass Opern, wenn sie wieder gemacht werden, ganz anders aufgefasst werden können. Und das könnte schon sein, dass ein Regisseur mit einer anderen Herkunft diese Dinge wahrnimmt und mehr mit dem Ungefähren arbeitet. Ich finde es beachtlich, dass Ihr gewissermaßen einen Strich gezogen, eine Wahrnehmungsebene eingezogen habt und auf der einen Seite die Musik, was sie will und dann das, was Ihr auf der Bühne wahrgenommen habt, unterscheidet. Die Utopie – davon waren wir ja ausgegangen – ist denkbar und weil wir Menschen den Wunsch haben, dass es irgendwie weitergeht, bildet sich innerlich immer ein Bild. Aber es ist nicht komponiert.«

## Sample und Setzung

Sampling und Mythos sind Orte der Setzung. Was im Mythos geschieht, was seinen Figuren widerfährt ist schicksalhaft und entzieht sich nicht nur dem menschlichen Einfluss, sondern auch der Erklärung. »Es ist einfach so.« Die Sirenen tun, was sie tun, ohne dass ihre Bestimmung hinterfragt wird: den Seefahrern durch ihren Gesang den Tod bringen. In ebensolcher Schicksalhaftigkeit bereitet Odysseus' Selbstbeherrschung ihnen den Tod. Dieser Aspekt des Mythos findet sich über das Sampling in der Musik wieder. Das Sample ist Inbegriff der musikalischen Setzung: Es entsteht aus dem Nichts, in das es sich zurückzieht. Es kann aus der musikalischen Entwicklung nicht erklärt werden. Das ermöglicht einen anderen Umgang mit Zeit, eine Unterscheidung in extensive und intensive Zeit: In dem Jahr, das Odysseus mit seiner Mannschaft auf der Insel Aiaia verbringt, zeugen Odysseus und Kirke vier oder fünf Kinder. Im Mythos ist das möglich, man fragt nicht nach Tragezeit. Im Mythos kann man extensive Zeitkategorien über Bord werfen, wenn etwas anderes ansteht. Ebenso richtet sich das Sampling nicht an der Nachvollziehbarkeit der musikalischen Form aus. Trotzdem ist jede Verhandlung der mythischen Stoffe auch ein (vergeblicher) Versuch, gegen das Schicksal, gegen das »es ist so« anzukommen. Es sind konkurrierende Interpretationen, die um die Antwort auf die Frage streiten, wie es eigentlich *so* ist. Mythen stellen sich als geschlossene Körper dar und einige ihrer Interpretationen wurden selbst zu geschlossenen Körpern. Mit *Sirenen* bricht Rolf Riehm

das nochmal auf, legt uns die Geschichte als Scherbenhaufen vor und wir können schauen, ob es nicht eine andere Möglichkeit gibt, sie wieder zusammensetzen, ob es nicht eine andere Interpretation der Geschichte gibt. Es geht dann darum, ob es nicht auch anders sein kann. In Riehms Samples gibt es eine Offenheit: »So ist es – bumms!«. Aber dazwischen ist Vagheit. Das »So-Sein« wird in Frage gestellt. Und es bleibt nicht bei der Frage. Aus dem Nichts taucht plötzlich etwas auf, das dem Sehnen eine Bestimmung gibt: der Gesang. Und da wird es plötzlich einfach sehr schön.

**Rolf Riehm:** »Das ist gut gesagt. Es ist einfach plötzlich sehr schön. Eine Zeit lang. Und da bist Du als Zuschauer eingenommen, das nimmt dich mit! Das hat auch mit den Mythen zu tun. Ich neige dazu, mich total fangen zu lassen. Wenn ich an den Schauplätzen solcher Geschichten stehe, verliere ich die Fassung. Das ging mir so in Ephesus. Da ist mir ganz anders geworden. Wo ich auch in Tränen ausgebrochen bin, war in Pergamon.

Wenn ich überhaupt noch eine Oper mache, dann Orpheus. Dass er von den Mänaden umgebracht wird – er wird zerrissen, die einzelnen Glieder werden abgehackt und die Mänaden nageln sein Haupt auf seine Lyra, schmeißen es in den Fluss Hebron, und dann schwimmt das ganze Konglomerat ins Meer. Aber das Haupt singt immer noch – unbeschreiblich. Das Haupt auf der Lyra treibt dann schließlich irgendwo an Land, auf die Insel Lesbos. Lesbos ist in der Mythologie die Insel, wo die Lyrik entstanden ist und zwar von dem Moment an als das Haupt von Orpheus dort ankommt. Vorher war alles grau, die Leute waren depressiv und die Vögel haben nicht gesungen. Die Nachtigall hat nicht mehr gesungen, obwohl es auf Lesbos viele Nachtigallen gibt – wir sind selbst durch das Nachtigallental gewandert! Das Haupt des Orpheus ist angekommen – und siehe da: Er hat immer noch gesungen. Da haben die Leute gemerkt: »Ja, stimmt, die Welt besteht nicht nur aus Trübsinn und schlechtem Wetter«, und fingen wieder zu singen an. Und auch die Nachtigall hat wieder gesungen. Das ist einfach wahnsinnig toll. Das sind Bilder, mit denen man gut lebt, heutzutage. Wenn du weißt, wie die Verhältnisse um dich herum auch sind, wenn das Haupt des Orpheus ankommt, dann singt jemand und dann mache ich ein Lied.« ■