

Oper

Tendenzen am Beginn des 21. Jahrhunderts

Die Oper ist im Begriff auszuwandern. Sie verläßt ihr seit Generationen angestammtes, zentralperspektivisches Guckkastentheater samt Orchestergraben, Proszenium, Schnürboden, Versenkung, Drehbühne, Beleuchtergalerie, Souffleurkasten und Sofiten. Im Opernland Deutschland begann dieser Prozeß vor Jahren mit der Verklappung der Zeitgenossen von der Hauptbühne ins Foyer und Zwangsreduktion auf das kostengünstigere Kammeropern-Format. Nun geht es weiter vom Foyer hinaus in die weite Welt der freien Provisorien. Für diesen noch nie dagewesenen, in den letzten zwei Dekaden rapide voranschreitenden Exodus einer Gattung aus dem mit ihr und für sie historisch gewachsenen Ort gibt es immanent ästhetische, aber auch einige schön ökonomische Gründe, die zu hinterfragen sich lohnt. Selbstverständlich ist hier nicht die Rede von der wohlverdienten Sommerfrische des Museumsopernrepertoires – etwa einer festivalkrönenden Open-Air-Aida oder dem Zauber-der-Arena-Bajazzo; die wurzeln noch fest in der hergebrachten Theaterferienpause von Ostern bis Michaelis, sie sind Tradition, touristenintensiv und sollen sein. Dagegen ist der Auszug des zeitgenössischen Musiktheaters weder akzidentell noch scheint er umkehrbar. Vor allem: Er trifft die Gattung in ihrem vom quantitativ vorherrschenden sogenannten Standardrepertoire, mithin vom Historismus des 19. Jahrhunderts gründlich verdeckten Wesenskern: denn die Oper war, ist und bleibt eine Gegenwarts-kunst.

Behauptung

Seit diese Gattung vor rund vierhundert Jahren durch ein produktives Mißverständnis »erfunden« wurde; seit sie also von Dichtern, Philosophen, Malern und Musikern manifestartig als Wiederkehr eines antiken Ideals erklärt wurde, dabei gleichwohl und zugleich auch die real herrschenden Renaissancefürsten verklärend; seither stellt diese multipel zusammengesetzte Kunstform die Grenzerfahrungen menschlicher Existenz so direkt zur Diskussion wie keine andere. Oft totgesagt, bekämpft, revolutioniert und reformiert, manifestierten sich in den folgenden Jahrhunder-

ten in der Oper an vorderster Front die Queren und Wehen des sich abstrampelnden musikalischen Fortschritts, der sich nach der vielzitierten Schrittfolge einer Echternacher Springprozession rückwärtsstrebend in die Zukunft bewegte – von Gluck und Puccini über Meyerbeer und Wagner, Verdi und Offenbach, Schönberg und Strawinsky, Strauss und Weill, Nono und B.A. Zimmermann, Schnebel und Cage bis Kagel und Rihm und weiter.

Heute scheint die alte Tante Oper freilich nicht mehr vor und zurück, eher unberechenbar kreuz und quer zu springen, zwischen allerhand unter dem Rubrum »Musiktheater« sich tummelnden Hybridformen von Tanztheater, instrumentalem Theater, Performance, Tableau, begehrter Klanginstallation, Multimedia-Show, Hörtheater, Video-Oper, Rock-Pop-, Weltmusikopern oder aber schlicht musikalisch untermalter Lesung. Alte Formen sind in Auflösung. Die Vielfalt neuer ist noch kaum in Thesenschubladen zu zwingen. Trotzdem soll hier der These, daß jede Oper (und jawohl, auch die staubverdächtigen Museumsstücke!) immer noch zunächst Gegenwartskunstwerk sein müsse, ein Vorschlag zur Güte nachgeschickt werden: Die Begriffe »Oper« und »Musiktheater« seien wieder synonym zu gebrauchen. Sie sind lange genug infolge einer sich verselbständigenden Überwertigkeit des »Regiemoments« – von Adorno bereits in den Siebzigern als Symptom einer »Schwächung« erkannt – gegeneinander ausgespielt worden.¹ »Musiktheater« wäre dem Wortsinn nach der engere, entschieden erbsenzählerische, aber auch modischere Begriff. Entweder sollten nun die Kreativen der Gattung sich endlich ein ganz neues Wort erfinden oder aber, noch besser, selbstbewußt genug sein, zurückzukehren zum Begriff »Oper«, der schließlich nichts anderes bedeutet als »Werk«. Präziser läßt sich das auseinanderstrebende Ding wohl kaum fassen.

Exodus

Wie und warum sich die Oper heute vom Opernhaus trennt, das läßt sich an vier Fällen exemplarisch zeigen. In Berlin an der Staatsoper Unter den Linden installierte Peter Mussbach im Herbst 2002 eine neue Programmschiene namens *Satelliten*.² Wie Sputniks sollen diese Projekte künftig, bemannt mit mutigen, jungen Nachwuchskünstlern, durch den öffentlichen Raum »fliegen« und an wechselnden Orten andocken. Zielgruppe der Reihe ist vor allem die Jugend: Die Satelliten sollen dem Opernhaus (um im Bild zu bleiben: der Mutter Erde) dergestalt neue Publikumsressourcen erschließen. Erst in zweiter Linie handelt es

1 Theodor W. Adorno, *Zu einer Umfrage: Neue Oper und Publikum* (1967), zitiert nach Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, Frankfurt 1984, S. 494.

2 Vgl. dazu und zu weiteren Projekten der Lindenoper mit zeitgenössischem Musiktheater in diesem Heft den Beitrag *Oper mit Zukunft?* Von Ilka Seifert, S. 40 (Anm. der Redaktion).



sich um Kundschafter, ausgesandt in nicht näher definierte Experimentierfelder: »Neue Orte, neue Inhalte, neue Formate« gilt es zu entdecken, »neue Lebensbereiche für die gern totgesagte Gattung zu erkunden« (Mussbach). Und gleich beim Start ging es schief: Strawinskys folkloremprägnierte Burleske *Mavra* über eine russische Köchin, die beim Sich-Rasieren erwischt wird, wurde von Tatjana Gürbaca als Jahrmarktsschwank inszeniert und auf einem »Opernmobil« zu diversen Vorstellungen in Berlin und Brandenburg über Land geschickt. Auf diese Weise traf der Satellit zwar zweifellos auf noch nicht rekrutierte Publikumssegmente jeden Alters und fast jedweder Nationalität. Doch ist der Mensch zu Stadt und Land längst so gewöhnt an das allgegenwärtige Gedudel und Geblinker der Warensirenengesänge auf öffentlichen Straßen und Plätzen, daß vielen die knapp halbstündige Anwesenheit eines mit ariensingenden, grimassierenden Menschen beladenen LKWs nicht einmal aufgefallen ist. Für den zweiten *Satelliten* wurde dann in das historische Magazinegebäude der Lindenoper eine Tribüne eingebaut: ein vorläufiges, betont mit dem Provisorisch-Unfertigen kokettierendes Ambiente, in dem nun das »21. Jahrhundert mit dem 18. Jahrhundert in Dialog« treten soll dergestalt, daß eine als Fragment überlieferte Marionettenoper von Joseph Haydn von der Komponistin Konstantia Gourzi »zuende« geschrieben

wurde – »nicht als Ergänzung im haydnischen Stil, sondern als originäre Kraft«³. Dies kommt einer forcierten Wiedergeburt des klassischen Pasticcio mit diffus pädagogischem Hintergrund gleich: Wird hier der unbekannte Haydn mit einem zeitgenössisch aufgeklebten Bärtchen unter die Leute gebracht? Oder bildet umgekehrt der klassische Haydnklang das trojanische Pferd, mit dem sich das zeitgenössische Idiom in die verstopften Ohren der Zeitgenossen mogelt? Festzuhalten bleibt, daß hier zwar der Exodus der Oper von »oben«, per Indendentenfederstrich, in Gang gesetzt worden ist, sie sich aber in der Idee des Thespiaskarrens und des Provisoriums – als arme Kunst von »unten« zu verkleiden hat. Man muß kein Prophet sein, um vorauszusagen, daß sich dieser kompliziert ersonnene Rücktausch kaum auszahlen wird, nicht in Publikumszulauf und erst recht nicht in ästhetischer Münze.

Anders, vergleichsweise bei der Wurzel, packt dagegen das Stuttgarter Opernhaus das Problem. Bereits 1996 klagte Stuttgarts Opernchef Klaus Zehelein gegenüber der Zeitschrift *Opernwelt*, daß die traditionelle Hör- und Denkweise durch »Operneubauten« nur weiter »sedimentiert« werde und prophezeite, daß Opernprojekte, die flexible Spielräume brauchen – wie etwa Hans Zenders *Don Quixote* oder Rolf Riehms *Schweigen der Sirenen* – eines schönen Tages das angestammte Opernhaus

Beispiel zeitgenössischer Erneuerung von Oper: Szenenbild aus der deutschen Bühnenerstaufführung von Vinco Globokars Musikdrama *L'armonia drammatica*, musikalische Leitung: Dirk Kafkan, Inszenierung: Arila Siegert, Aktionsmalerei: Helge Leiberg am 15.6.2002 am Theater Bielefeld (Foto: Matthias Stutte).

3 Konstantia Gourzi in der Vorankündigung des Stücks, zitiert nach dem Staatsopernjournal, April 2003.

4 Vgl. dazu in diesem Heft auch das Gespräch zwischen Jutta Votterle, Klaus Zehelein und Heindrun Havran, S. 42 (Anm. d. Redaktion).

6 Thomas Würdehoff, *Zur Musik von Peter Vermeersch's Heliogabal*, Programmheft Ruhrtriennale 2003.

5 Klaus Zehelein, *Tatkräftige Kritik am Bestehenden*, zit. n. Juliane Votterle (Hrsg.), *Musiktheater heute*, Hamburg 2000, S. 139.

verlassen würden. Nun ist in Stuttgart ein »Forum neues Musiktheater« als Ableger des Opernhauses in Gründung, mit fester eigener Spielstätte.⁴ Auch hier handelt es sich um einen von »oben« verfügten Exodus. Doch der Impuls geht aus von den ästhetischen Problemen, die die Gattung selbst in dem ihr angestammten Ort entwickelt hat. Das Pilotprojekt heißt *Im Spiegel wohnen*, die Uraufführung mit dem ensemble recherche ist für Oktober 2003 annonciert. Einiges an theoretischer Kopfarbeit geht dem Essen der Birne voraus, ob sich das auszahlt, bleibt abzuwarten. Noch 1996 hatte Zehelein zu bedenken gegeben, daß sich Innovation nicht automatisch durch eine neue Architektur herstelle. Heute vermutet er, daß die Schaffung neuer Räume »eine tiefer gehende Bewußtseinsveränderung künstlerischer Arbeit« möglich macht, die im hierarchisierten Ensemblebetrieb eines Opernhauses doch immer eher im Ansatz stecken bleiben. Eine solche Spielstätte für veränderliche Raumkonzepte ist vor zwei Jahren auch schon von der Zeitgenössischen Oper Berlin (ZOB) sehnsüchtig als Wolkenkuckucksheim in die von einer ruinösen Kulturpolitik verpestete Berliner Luft gemalt worden. Die ZOB indes setzt zunächst pragmatisch nur auf Wiederaufführungen und zielt damit ab auf Herausbildung und Festigung eines Repertoirekanons der Moderne. »Bei allem Respekt« läßt sich an diesem Ansatz die phantasiehemmende Selbstbeschränkung kritisieren, die einfach akzeptiert, »was an vorgefertigten Strukturen da ist. Darüber möchten wir hinauskommen.«⁵ Schließlich: Gerard Mortier, der den Salzburger Festspielen einst den Exodus hinaus in die stillgelegten Salinen auf der Pernerinsel verordnet hatte; er ging bereits »darüber hinaus«. Für seine diverse, multifunktional nutzbare Industriedenkmäler bespielende Ruhrtriennale wird derzeit die Jahrhunderthalle in Bochum umgebaut, in der es eines Tages prinzipiell möglich sein wird, auf vier Bühnenflächen in vier Ecken des Riesenstadions simultan zu spielen. Und neben den Sparten Oper und Schauspiel hat die Triennale sich eine dritte Bühnenform erfunden, genannt: *Kreation*. Es handelt sich dabei um experimentelle Bühnenproduktionen, die Musik, Wort, Tanz, die alten darstellenden und bildenden Künste ebenso wie die neuen Medien einsetzen zur Bearbeitung bereits bekannter Stoffe und Materialien.

Im Prinzip ist das nichts Neues. Der von der Triennale exponierte Begriff der »Bearbeitung« wirft nur endlich, nebenbei auch die vorklassische Praxis des Pasticchios wiederbelebend, für die sogenannte »klassische Musik« das romantische Originalitätspostulat über Bord; was bekanntlich in der elaborierten DJ-

Kultur der Pop-Avantgarde längst vollzogen wurde: Jedweder aus dem Augenblick geborenen »Bearbeitung« nachts im Club kann ohne weiteres die Aura eines geniekultverdächtigen »Originals« zuwachsen; jede Improvisation ist bereits komponiertes Werk und zwar im Wortsinne: »com«- »poniert«, aus alt und neu »zusammen«- »gesetzt«; jede spontane Übermalung, jede Cover-Version gilt dank fortgeschrittener Aufzeichnungstechnologie als der Nachwelt zu überlieferndes Kunstwerk eigenen Rechts. Die Ruhrtriennale will lediglich nun auch für die originalitätsfixierte E-Musik, für Beethoven und die Folgen den kreativen Umgang mit gegebenem Material forcieren: Das Readymade läßt grüßen. »Bekanntes muß im musiktheatralischen Zusammenhang anders betrachtet werden können«, fordert Dramaturg Thomas Würdehoff, der eine der ersten *Kreationen* dieser Art – die im Mai im Landschaftspark Duisburg uraufzuführende Vermeersch Jazz-Pop-Klassik-Oper *Heliogabal* – pauschal umschreibt als ein »Plädoyer für ein zeitgenössisches Musiktheater«, das sich »aus dem Fundus des Musikvokabulars unseres Alltags speist.«⁶

Voraussetzung

Wörtlich bedeutet »Kreation«, zu deutsch, »Schöpfung«. Man könnte ebensogut auch wieder »Oper« zu diesen Werken sagen oder, zu deutsch und noch vereinfachter: »Werk«. Wie man aber das Kind auch nennt, es bleibt das nämliche. Vom Ergebnis her gesehen dürfte es sich bei einigen der Triennale-Kreationen oder Mussbach-Satelliten ganz im Sinne der Florentiner Camerata um ein »dramma per musica« handeln oder vielleicht im Sinne Rameaus um eine Ballettkomödie oder im Sinne Nonos um eine »Tragödie des Hörens« oder am Ende gar um das Wagnersche Gesamtkunstwerk. Die Hoffnung auf neue Inhalte, Formen und Formate, die den Aufbruch der Oper in architektonisch offene und unbekannte Räume begleitet, scheint in allen zum Exempel genannten Fällen zunächst zurückgeworfen worden auf die musikhistorische Konstante. Damit sind freilich die historisch gewachsenen Differenzierungen keineswegs ausgeblendet.

Eine Voraussetzung, die den Opern Exodus im 21. Jahrhundert entscheidend determinierte, wurde noch nicht erwähnt: es ist die andersort hinlänglich diskutierte Umwälzung der technischen Bedingungen musikalischer Reproduktion. Die flüchtigen, in der Zeit ablaufenden Medien sind speicherbar geworden. Sie sind überall und jederzeit für jedermann verfügbar. Jedes audio-video-musikalische Ereignis ist archivierbar, wiederholbar,

kunsthändig. Zugleich ist der zünftische Handwerksfaden gerissen, der Kanon sogenannter Meisterwerke hat sich verselbständigt zur Dauer-Kulisse allgegenwärtiger, stets zitierbarer Zeugenschaft, als ein Damoklesschwert über jedem praktisch ausübenden Künstler schwebend. Es sind dies allerdings ideale Voraussetzungen für Bearbeitungen, Pasticcios, Arrangements, Satelliten, Kreativen und angeklebte Bärte aller Couleur. Auf das Opernschaffen und den Verlust seines Orts aber sind die Auswirkungen, die einem Paradigmenwechsel nicht unähnlich sehen, noch nicht abzusehen. »Was heute noch an Opern für Opernhäuser geschrieben wird, scheint durchweg ein Kompromiß, der zwar durch jene Situation vorgezeichnet, in sich aber unmöglich ist. Kaum ist es Zufall, daß seit der *Lulu* und *Moses und Aron* keine im wahren Sinn modernen und zugleich authentischen Opern mehr geschrieben wurden, und das jene beiden Fragmente blieben. Offensichtlich hat die Opernform selber keinen richtigen Ort mehr.«⁷

Folgen

Der »Kompromiß«, von dem Adorno 1967 aus Anlaß einer Umfrage zu Boulez' berühmtem Bonmot vom Opernhäuser-Sprengen sprach, verdankt sich dem Bruch zwischen dem Traditionalismus der Institution Oper einerseits und ihrer gesellschaftlichen und musikalischen Aufgabe andererseits. Jene »Situation«, von der die Rede ist, hat sich in den drei Dekaden seither eher verschärft. In der letzten Spielzeit kamen an deutschen Stadttheatern knapp fünfzig Opern noch lebender Komponisten zur Premiere, darunter achtzehn Uraufführungen.⁸ Für Komponisten, die an diesen Produktionsbedingungen kleben, die eine Guckkastenperspektive, einen Orchestergraben brauchen, mit Chor und Solisten arbeiten und eine fortlaufende Handlung erzählen in der alten hierarchischen Ordnung von Text (*prima le parole*) vor Musik (*poi la musica*), sind das in der Tat erschwerte Bedingungen. Er werde, beklagte sich Volker David Kirchner, Komponist bildungsträchtiger Literaturoper, im Juni 2002 gegenüber der Nachrichtenagentur dpa, nunmehr keine Opern mehr schreiben, weil seine Stücke doch nur widerstrebend und als ein Gnadenakt aufgeführt würden.

Aber bereits *Lulu* und *Moses*, die dem bornierten Blick Adornos offenbar als die letzten Mohikaner einer moribunden Gattung erschienen (und heute bereits, was ihm noch supekter erschienen wäre, zum Museumsrepertoire gehören) wiesen erste Wege hinaus in

neue Räume, die Beschränktheit der Institution tendenziell negierend. Dazu gehört der Einbezug der aufgewerteten Sprechstimme, der Melodram- und der oratorienhafte Tableaucharakter des *Mose* ebenso wie der vom dramatischen Handlungsfaden unabhängige, binnenmusikalische Formverlauf der *Lulu*. Ein halbes Jahrhundert nach Entstehung dieser Werke war es dann mit dem Singen und Geschichtenerzählen in der Oper tatsächlich vorbei. Mit dem Verschwinden des Belkanto und mit der Aufkündigung der linearen Narrativität kam besagter »Paradigmenwechsel« in Gang, der noch nicht abgeschlossen ist.

Opern kommen ohne Worte aus, ohne Musik, ohne Plot, ohne Protagonisten und ohne lineare Bewegung. Nur das Bild fehlt nie. Wird aber eine Geschichte nicht mehr der Reihe nach erzählt, definieren sich auch Raumverhältnisse und Zeitstruktur einer dramatischen Handlung neu, und die semantische Ebene verschiebt sich in die musikalische Struktur. Rudolf Stephan hat dies am Beispiel von Zimmermanns *Soldaten*, deren Simultanszenen wohl erstmals das Guckkastenprinzip aufzubrechen wußten, auf den Begriff gebracht – und dabei in Parenthese gleich schlankweg alle jene neuen Stücke, die diesen Schritt ins Offene nicht nach- und mitvollziehen wollten, als bagatell beiseite geschoben: »Musik, Theater und Dichtung treten in der Oper unseres Jahrhunderts, sofern sie mehr ist als bloße Vermehrung des Repertoires, zu etwas Neuem zusammen.«⁹ Es gibt neben Kirchner natürlich immer noch etliche lebende Komponisten mehr, die mit traditionell erzählten Handlungsopern weiterarbeiten an der Repertoirevermehrung; mehr jedenfalls, als die Opernhäuser bereit sind aufzuführen. Jenseits dessen stieß die Entgrenzung des musikalischen Raums und die Auflösung der narrativen Linearität an die quasi »natürlichen« Grenzen der Institution. Über Aufspaltung der Perspektive, Simultanszenen, Vervielfachung der Spielebene, den Einbezug des Zuschauerraums, die Raumerweiterung durch Tonbandeinspielungen kann diese Entwicklung nicht weit hinausgehen, es sei denn: Sie verläßt den Theaterbau. Genau dies geschieht zur Zeit.

Ausblick: eine einfache Melodie

Auf dem Symposium der Sacher-Stiftung *Musiktheater heute – eine Standortbestimmung* im November 2001 erklärte der Dirigent Sylvain Cambreling, Oper fände heute nur noch überall dort statt, wo auch Sänger auf der Bühne stünden und eine Geschichte in Musik erzählt werde. Es ist dies allerdings eine polemisch enge Definition von Oper, die einen

7 Theodor W. Adorno, a.a.O., S. 494.

9 Rudolf Stephan, *Über das deutsche Musiktheater im Zwanzigsten Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von B.A. Zimmermanns Oper Die Soldaten*, in: Andreas Eckhardt und R.S. (Hrsg.), *In rebus musicis. Richard Jakobys zum sechzigsten Geburtstag*, Mainz 1990, S. 52.

8 Berechnet nach der Saisonvorschau des *Opernwelt-Jahrbuchs*.

erheblichen Teil zeitgenössischer Opern schon nicht mehr mit erfasst. Der Siegeszug der Sprechstimme, zunächst bei Schönberg oder Strawinsky, erklärte Nicht-Musik, war bereits bei Busoni oder Schreker zu einem starken Gewürz und Mittel musikalisch-dramatischer Affektsteigerung geworden. Sie hat sich seither vielfältig ausdifferenziert und reicht vom rezitatorischen Sprechen über den melodramatisch akkompagnierten und rhythmisierten Sprechgesang bis hin zu einer Verschiebung der semantischen Qualität des Textes in die Musik. In Silben zerstückt, in Konsonanten und Vokale zerlegt, geht der Text auf in jenem utopischen Entwurf eines »Musiktheaters ohne Worte«, wie es Wolfgang Rihm mit seiner fortlaufend weiterkomponierten Oper *Séraphin* in Angriff nahm. Bereits in Nonos *Canto sospeso* oder *Al gran sole*, in Lachenmanns *Mädchen* und Hölszkys *Wänden* verwandelte sich Sprechen in Klang und die Stimme in ein Instrument, ohne ihre traditionelle Aufgabe als Sinnträger damit aufzugeben: »Die Komposition mit den phonetischen Elementen eines Textes«, erklärte Luigi Nono bereits 1960 in Darmstadt, »dient heute wie früher der Transposition von dessen semantischer Bedeutung in die musikalische Sprache des Komponisten«¹⁰. Wolfgang Rihm hat diesen Traditionsbezug für sich später anders und einfacher formuliert: »Der aufgelöste Text ist der musikalischste.«¹¹

Salvatore Sciarrino läßt im Prolog seiner Oper *Luci mie traditrici*, als *Tödliche Blume* uraufgeführt 1998 in Schwetzingen, gleich zu Beginn, hinter noch geschlossenem Vorhang, eine uralte, künstliche Opernstimme erklingen. Sie singt eine einfache Melodie. Es ist dies die einzige zusammenhängende und unzerstückte Melodie, die in dieser Oper überhaupt erklingt. Der Sänger singt in Kastratenlage. Das Lied, strophisch sortiert, stammt nicht aus unserer Zeit, vielmehr aus der Feder des Renaissance-Komponisten Claude Le Jeune. Der Text handelt vom Verlust der Geliebten. Sie und mit ihr der Sänger werden am Ende der Oper erstochen. Und auch die Melodie stirbt im Laufe des Stücks: sie taucht – als instrumentales Intermezzo – immer dünner, immer anders wieder auf, verwandelt, verbogen, vernichtet. Diese beiden Tode – die der Musik und der Frau – sind als Metapher zu verstehen: *Luci mie traditrici* handelt vom Verlust einer Vokalität, die »von den Wunden der Zeit gezeichnet ist ... Eine Stimme hinter dem Vorhang. Die antike Schönheit schwindet.«¹²

Denn im Rückgriff auf Fiorituren und Manieren der begleiteten Monodie heraus erschuf sich Sciarrino einen neuen, eigenen Vokalstil,

der wiederum ins Instrumentale transzendiert: Das *Espressivo* der Triller und Ornamente implodiert im Flüstern und Rascheln, im Fauchen und Stöhnen des Orchesters. Das Werk, das seine formale Disposition aus der Reflexion einer verlorengegläubten, vokalen Tradition heraus entwickelt hatte, gewinnt so eine zweite Strukturebene aus der Geräuschkomposition. Der Komponist selbst verwies auf diesen dialektischen Sprung mit einer hübschen Portion Optimismus: »Wir wissen nicht, wie und ob es nach *Luci mie traditrici* weitergehen wird. Jedoch befinden wir uns in der bevorzugten Lage derer, die einem Neuentstehen der Musiktragödie beiwohnen.«¹³

In seiner Wuppertaler Inszenierung des Stücks hat der Regisseur Klaus-Peter Kehr lediglich einen perserteppichgroßen, erhöhten Bühnenausschnitt, nur vom Rang aus einsehbar, nebst ein paar Scheinwerfern verwendet. Dieser Teppich schien, da die Umgebung abgedunkelt war, im Licht der Musik zu fliegen: Flog hinweg über die imaginären Köpfe des nicht mehr vorhandenen Publikums im schwarz verhängten Parkett. Flog hinaus. Eine feine Beerdigung erster Klasse war dies für die Gattung Oper. Und doch zugleich ihre phantastische Wiederauferstehung. ■

13 Ebd.

10 Luigi Nono, *Text – Musik – Gesang* (1960) In: Luigi Nono, *Texte. Studien zu seiner Musik*, hrsg. v. J. Stenzl, Zürich 1975, S. 60.

11 Wolfgang Rihm, *Sprache als Anlaß für Musik* (1977), in: Wolfgang Rihm, *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. v. U. Mosch, Bd. 2, Winterthur 1997, S. 14.

12 Salvatore Sciarrino im Vorwort zu *Luci mie traditrici*, zit. n. Programmheft der Schwetzingener Aufführung 1998.