

Roman Lemberg: *Die klingende Höhle – Stimmen in der Oper*

Essay, erschienen in: *Die Zukunft der Oper* hrsg. von Barbara Beyer, Susanne Kogler und Roman Lemberg, Theater der Zeit 2014.

Friedrich Nietzsche kritisiert die Oper als die Kunstform des Idylls, schon von ihrem Ursprung an: „Hier sehen wir in das innerlichste Werden dieser recht eigentlich modernen Kunstgattung, der Oper: ein mächtiges Bedürfnis erzwingt sich hier eine Kunst, aber ein Bedürfnis, unästhetischer Art: Die Sehnsucht zum Idyll, der Glaube an eine urvorzeitliche Existenz des künstlerischen und guten Menschen.“

Das Glück des Menschen wird nicht in einer erreichbaren Zukunft gesehen, sondern in einer verlorenen Vergangenheit. Im Idyll wird ein Urzustand des Menschen in Verbundenheit mit seiner Welt fantasiert. „Der künstlerische Urmensch“ äußert seine Affekte wie von selbst im Gesang. Das Vermögen, sich direkt im Gesang auszudrücken, ist mit der Empfindung von Einheit verknüpft, Einheit mit der Natur.

„Entweder, sagt dieser [Friedrich Schiller], ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die Elegie in engerer, das andere die Idylle in weiterer Bedeutung. Hier ist nun sofort auf das gemeinsame Merkmal jener beiden Vorstellungen in der Operngenesis aufmerksam zu machen, dass in ihnen das Ideal nicht als unerreicht, die Natur nicht als verloren empfunden wird.“

Die Oper, wie wir sie heute erleben, scheint in besonderer Weise Idyll und Elegie zu verbinden. Eine verlorene Einheit wird aus der Vergangenheit beschworen. Für die ursprüngliche Einheit des Menschen mit der Natur steht die Verbundenheit des einzelnen Körpers mit einem anderen ein, in der sich das Bewusstsein verlieren kann. Die Verbindung wird durch den Gesang hergestellt. Er trägt die Schwingung vom einen Körper zum anderen und versetzt sie in eine gemeinsame Bewegung. Diese Verbindung lässt sich aber nur für einen Moment herstellen und löst sich gleich wieder auf. Die Oper zeigt nun den verzweifelten Versuch des Einzelnen, den Körper, der einst für ihn da war und der nun nicht mehr da ist, zu erreichen. Der abwesende Körper soll aus der Vergangenheit in die Gegenwart gebracht werden. Der Gesang ist das Mittel der Beschwörung. Aber die Beschwörung scheitert, der Zaubergesang funktioniert nicht. Berührt werden können nur die anwesenden Körper. Die Körper der Zuhörer werden von dem scheinbaren Glück und den hoffnungslosen Klagen des Singenden berührt.

In der Oper wird gezeigt wie eine glückliche, geborgene Einheit verloren geht. Das Bestreben, sie

wiederherzustellen, sie aus der Vergangenheit wieder in das gegenwärtige Erleben zurückzuführen, treibt die Handlung der Oper an. Wir folgen seiner Erfüllung und seinem Scheitern.

Der Einzelne formuliert seine Unvollständigkeit in einem Schrei, einer Klage, einem Ruf, einem Anruf. Er ruft nach der Antwort eines anderen Körpers, nach einer Resonanz: Für einen Moment reagiert eine andere Stimme, dann bleibt sie stumm. Oder er ist mit Ersatzstimmen konfrontiert, die ihm eine falsche, eine ungenügende, eine beschädigte Antwort geben.

Die Oper ist der Versuch, eine vergangene Einheit in der Gegenwart körperlich wiederaufleben zu lassen. Die Werke, die zum Repertoire geworden sind, scheinen immer die zu sein, die diesen Versuch so in Handlung umsetzen, dass er miterlebbar blieb. Sie prägen, was wir heute als „Oper“ wahrnehmen.

Zu Beginn der Operngeschichte zeigt *L'Orfeo* die glückliche Einheit, ihren Verlust, den Weg in die Vergangenheit, die Beschwörungsversuche und lässt alle Arten von menschlichen, unmenschlichen, und göttlichen Stimmen auf die Stimme des einzelnen Sängers antworten.

Claudio Monteverdi / Alessandro Striggio: *L'Orfeo* (1607)

Der Sänger Orfeo hat Euridice singend umworben und blieb lange unerhört, als Antwort auf seinen Gesang kamen Echos aus Wäldern und Felsschluchten, sogar die Tiere reagierten. Wir erfahren es aus seinen Gesängen und den Gesängen der Hirten.

Vi ricorda ò bosch'ombrosi
De'miei lunghi aspri tormenti,
Quando i sassi à' miei lamenti
Rispondean fatti pietosi?

Erinnert Ihr Euch, Ihr schattigen Wälder
meiner langen, bitteren Schmerzen,
als die Steine, zum Mitleid bewegt,
meinen Klagen antworteten?

Nun singt er, dass Euridice ihn endlich erhört hat. Sein Rufen bekam eine Antwort: „Ich habe geseufzt und Du hast geseufzt...“ Einen kurzen Moment lang gab es diese ersehnte Übereinstimmung.

Fù ben felice il giorno,
Mio ben, che pria ti vidi,
E più felice l'ora
Che per te sospirai,
Poich'al mio sospirar tu sospirasti ...

Glücklich war der Tag, als ich, mein Schatz,
zuerst Dich sah, und glücklicher die Stunde

als ich um Dich seufzte,
denn auf mein Seufzen seufztest auch Du ...

Euridice gibt Antwort, ihre Freude beantwortet seine Freude: Sie kann gar nicht sagen, wie glücklich sie ist, ihr Herz ist bei ihm, da kann er es selbst befragen. In dieser kurzen Szene ist die im Text behauptete glückliche Einheit schon in Frage und Replik getrennt. Musikalisch findet keine Verbindung statt, ihre Stimmen klingen nicht zusammen.

Euridice stirbt und Orfeo verstummt.

A l'amara novella
Rassembra l'infelice un muto sasso
Che per troppo dolor non può dolersi.

Auf diese bittere Nachricht
gleicht der Unglückliche einem stummen Stein,
und vor zu viel Schmerz, kann er nicht klagen.

Er entschließt sich, in die Unterwelt zu gehen, um durch die Macht seines Gesanges sein Glück wiederherzustellen, die Einheit, die für einen Moment schon einmal da war.

Orfeo sucht in der Unterwelt die Stimme, die ihm einmal geantwortet hat. Ihre Antwort bleibt aus, stattdessen kommen Echostimmen von den Höhlenwänden zurück.

Orfeo singt in die Höhle der Unterwelt, ihm antworten immer zwei Instrumente, eines verdoppelt als Echo das andere, dann spielen sie gemeinsam: Sie reagieren aufeinander, so wie ihr Seufzen, wie ihre Stimme auf seine reagiert hat.

Caronte, der Fährmann, singt Orfeo mit seiner Bass-Stimme an. Er ist durch Orfeos Klagen nicht zu erweichen, erst durch das Spiel der Lyra kann Orfeo ihn in Schlaf versetzen.

Orfeos Gesang erreicht die Herrscher der Unterwelt. Proserpina hört als erste seinen Gesang und besingt daraufhin ihren Gemahl. Orfeos Anrufung der Vergangenheit, lässt auch die Götter an ihre erste Begegnung denken.

Tue soavi parole
D'Amor l'antica piaga
Rinfrescan nel mio core ...

Deine süßen Worte erneuern
die alte Wunde der Liebe in meinem Herz ...

Schließlich erlaubt Pluto, dass Euridices Schatten Orfeo aus der Unterwelt folgen darf.

Orfeo geht Euridice voraus, er darf sich nicht umschauen. Er besingt sein Instrument, mit dessen Hilfe er die Vergangenheit wiederbeleben will. Aber es funktioniert nicht richtig. Was ausbleibt, ist die Stimme Euridices, sie folgt ihm stumm.

Er wird unsicher. Er will sie sehen und sieht, wie sie ihm entschwindet. Die mögliche Einheit taucht für einen Augenblick wieder auf, um dann für immer verloren zu gehen.

Qui si volta:

O dolcissimi lumi io pur vi veggio,
Io pur: ma quale eclissi ohimè v'oscura?

Hier dreht sich Orfeo um:

Oh ihr süßesten Lichter, ich sehe Euch also, ich ...
aber welch eine Finsternis verdunkelt Euch?

Der Verlust spielt sich in einer kurzen Folge von Anrufung und Antwort ab wie die Begegnung zu Beginn. Er singt zu ihr und sie antwortet ihm, dass sie sich nun für immer verlieren.

Orfeo singt allein, wieder sind einzig die Stimmen der Natur sein Gegenüber.

Das Echo wird nun durch eine Gesangsstimme dargestellt. Er spricht es an, es antwortet ihm mit seinen letzten Silben. Eine eigenständige Antwort, wie die durch Euridice, bleibt aus. Orfeo verlangt aber nach einer vollständigen Wiedergabe seines Gesangs:

Ma mentr'io mi querelo,
Deh perchè mi rispondi
Sol con gli ultimi accenti?
Rendimi tutti integri i miei lamenti.

Doch während ich klage, ach, warum antwortest Du mir nur mit den letzten Lauten? Gib mir meine Klagen vollständig wieder.

Erst durch Apollo, seinen Vater, wird dieser Wunsch erfüllt. Apollo singt in der gleichen Stimmlage wie Orfeo, er hört seine Doppelgänger-, seine Zwillingstimme. Ihre Stimmen folgen sich im Kanon, dann singen sie parallel. Sie singen endlich das Duett, das die Stimmen in der

Unterwelt – die verdoppelten Instrumente – bereits angekündigt haben. Ein Chor besingt Orfeos jetzt vollkommenes Glück.

Was in der Oper verhandelt wird, bestimmt auch ihre Mittel: Die Beschwörung, die die verlorene Einheit körperlich wiederherstellen soll. Der in Bewegung, in Schwingung versetzte Körper tönt. Die Schwingung überträgt sich durch das Medium der Luft, trifft auf einen anderen Körper und versetzt ihn in dieselbe Schwingung. Der Gesang, der aus dem menschlichen Körper kommt, bewegt dabei den Körper des Hörers stärker als es die Klänge aus den künstlichen Körpern der Instrumente vermögen. Er schafft eine direkte Beziehung zwischen den Menschen.

Das gemeinsame Schwingen der Körper ermöglicht zumindest eine Empfindung von Einheit. Dabei ist dieser Eindruck so vergänglich wie der Ton der Stimme, der ihn trägt. Seine Dauer ist kurz und unsicher, leicht kann er gestört werden und zerbrechen.

Einmal verloren, ist das Zusammenschwingen der Körper nicht wiederherstellbar. Die Stimme soll die Körper aus der Vergangenheit heraufbeschwören, ihre gemeinsame Schwingung wiederherstellen und absichern. Aber die angerufenen Körper erscheinen nicht oder sie erscheinen, doch etwas stimmt nicht mit ihnen, sie sind verkleidet, entstellt, ausgetauscht; ein Verbot verwehrt, sie anzuschauen – vielleicht sind es nur Schatten- und Scheinbilder. Die Stimme,

die einmal geantwortet hat, bleibt stumm oder sie klingt entstellt, sie wird durch Instrumente vertreten. Sie ertönt nur, um sich zu verabschieden.

L'Orfeo zeigt schon alles, was das Medium Oper ausmacht: Der Einzelne steht allein in seiner Umwelt, seiner Welt. Seine Stimme wird laut, um andere Stimmen aufzurufen, um Kontakt mit anderen Körpern herzustellen.

Der Klang überträgt sich von einem Körper in die anderen. Über den Klang bewegen und beeinflussen sich die Körper untereinander. Im Prolog wird dieses Grundphänomen von der personifizierten Musik selbst besungen.

Io sù cetera d'or cantando soglio
Mortal orecchio lusingar talhora,
E in questa guisa a l'armonia sonora
De la lira del Ciel più l'alme invoglio ...

Ich pflege, zum Klang der goldenen Leier singend,
das Ohr der Sterblichen zu umschmeicheln
und auf diese Weise bringe ich die Seelen dazu,
nach der klingenden Harmonie der Lyra des Himmels zu verlangen ...

Die irdische Musik steht in Beziehung zur Harmonie der Planeten-Sphären. Die Himmelskörper bilden eine übergeordnete Klasse klingender, zusammenschwingender Körper. Ihr System wird in der Tradition der Antike als „Lyra des Himmels“ bezeichnet. Die im Text immer wiederkehrenden Metaphern von Gestirnen, Sternbildern, Lichtern für das Gesicht, die Augen der Geliebten zeigen das Programm der Oper: Wie die irdische Musik zur himmlischen leitet, wird die irdische Liebe in die himmlische Liebe, die „die Sonne und die anderen Sterne bewegt“, geführt.

In der irdischen Welt bewegt der Gesang die organischen und anorganischen Körper: Felsen, Pflanzen, Tiere, und besonders die Körper der Menschen. Die Musik bewegt, durch den Einfluss, den sie auf die Körper nimmt, die Gemüter. Orfeos Gesang, in dem er seine verlorene Liebe besingt, bringt sogar die Götter der Unterwelt dazu, sich der Erinnerung an ihre erste Liebe hinzugeben. Die barocke Konzeption, dass Affekte über körperliche, sinnliche Einwirkungen angefacht und beruhigt werden, bestimmt den Beginn der Oper und bleibt in ihr erhalten. Die Oper ist gewissermaßen eine medizinische, therapeutische Versuchsanordnung: Wie funktioniert der Einfluss der Musik, des Gesanges auf die Körper? Es ist eine praktische Magie, die in Aktion gezeigt wird. Ein Körper nimmt über das Mittel des Gesanges Einfluss auf andere. Diese Magie wird aufgeführt und soll auch auf uns, die Zuhörer, die Zuschauer, einwirken.

Das Tönen der irdischen Welt wird von der Harmonie der Orchesterstimmen dargestellt. Sie erklingt schon, bevor die Stimmen singen. Sie bildet den Grund, vor dem sich die einzelnen Stimmen abheben. Sie entfernen sich von ihr, stehen quer, sie widersetzen sich, finden hinein, sie versinken darin. Die einzelne Stimme ist stets bedroht und verführt, sich in der Fülle der Harmonie aufzulösen und zu verstummen. Die Harmonie gleicht einer Urmasse, aus der sich die Einzelstimme abhebt und zu der sie zurück muss.

Die Bass-Stimme, die „steinerne Stimme“, bewegt sich nicht wie die anderen Stimmen flexibel in

kleinen Schritten, sondern mit den Grundtönen der Harmonien. Sie ist der Gegenspieler der einzelnen Stimme. Für Orfeo verkörpert sich die Bass-Stimme in Caronte. Sein Gesang folgt dem Verlauf des Basso continuo. In Caronte erhält er einen Körper und einen Text. Er bleibt als einziger unbeweglich, während sonst alles auf Orfeos Stimme reagiert. Die Basslinie steht für das starre Gesetz, das keinem Lebendigen den Eintritt ins Totenreich erlaubt. Diese Stimme bestätigt die Grundordnung, das Fundament der Harmonie. Orfeo kann Caronte nicht mit seiner Stimme beeinflussen, wohl aber mit dem Spiel auf seine Lyra. Orfeos Lyra wird durch den Klang von fünf Violoncelli zu Gehör gebracht. Die Harmonie dieses multiplen Instrumentes entspricht damit der Harmonie der Welt und der Sphären, der „Lyra des Himmels“ und kann deshalb auf Caronte, der sich mit dem Grundbass der Welt bewegt, einwirken.

Der Einzelne steht der Welt gegenüber, die einzelne Stimme gegenüber der Harmonie des Orchesters. Er wird von der Erinnerung beherrscht, dass er irgendwann einmal ein Teil des Ganzen gewesen war.

Um sich eine andere, neue Einheit zu schaffen ruft er – wie Adam nach Eva – nach einer anderen Stimme, die sich auch aus der Welt abhebt. Die Stimmen der Natur reichen nicht mehr aus, es muss eine Stimme sein, die wie seine eigene ist. Es muss ein Körper wie seiner sein, der mit ihm zusammenschwingen kann. Die Antwort dieser Stimme, wenn sie endlich eintritt, schafft einen abgegrenzten Raum innerhalb der Welt, der Harmonie: das Duett, das den Zustand der glücklichen Einheit durch den Zwiegesang der Stimme mit einer anderen hergestellt.

Der Kontakt mit der anderen Stimme kann nicht lange dauern. Er wird kurz erreicht und zerbricht. Für Orfeo liegt er im Seufzen, das er einmal mit Euridice teilte. Diese Übereinstimmung liegt in der Vergangenheit und wird nur berichtet. Das perfekte Duett singen Orfeo und Apollo erst am Ende der Oper, bevor die Stimmen verstummen.

Wenn der andere Körper nicht da ist, noch nicht oder nicht mehr, geht das Rufen der Stimme ins Leere. Die Stimme trifft auf leblose Körper, die mit unmenschlichen Stimmen antworten, mit den Stimmen der Instrumente.

Orfeo singt in die Höhle der Unterwelt, ihm antworten immer zwei Instrumente, eines verdoppelt als Echo das andere, dann spielen sie gemeinsam: Sie stehen für die Erinnerung an die Reaktion, die einmal da gewesen, die Antwort von Euridices Stimme auf seine. Sie beschwören den Blick herauf, mit dem ihre Augen sich anschauten:

O de le luci mie luci serene,
S'un vostro sguardo può tornarmi in vita,
Ahi, chi nega il conforto a le mie pene?

Oh, ihr schönen Lichter meiner Augen,
wenn ein Blick von Euch mich wieder lebendig machen kann,
wer verwehrt meinen Klagen diesen Trost?

In der Unterwelt antworten körperlose Stimme auf Orfeos Stimme, Stimmen der Toten, Stimme des Echos.

Die Unterwelt ist von körperlosen Stimmen bevölkert. Die Toten – auch Euridice – haben ihre Körper auf der Erde zurückgelassen. Trotzdem haben diese Geister eine Stimme und eine Erinnerung an ihre Körper. Es sind nur Schattenbilder, die sich in der Unterwelt bewegen.

Orfeo versucht vergeblich, Euridice wieder als lebendigem Körper zu begegnen. Das Bild Euridices verwandelt sich schließlich in eine Vision der Gestirne, der Sternbilder am Himmel. Sie standen immer als Metaphern für ihre Blicke, ihren Anblick. Jetzt ist ihr Bild ganz in sie aufgelöst. Diese klingenden, kreisenden Körper, bilden einen Raum, eine klingende Höhle, eine himmlische Version der Höhle der Unterwelt.

Die Antwort, die Orfeo so lange angerufen und die er einmal von ihrer vergänglichen Stimme bekommen hat, klingt in dem Raum, den die Sphären der Planeten bilden. Als Antwort bietet sich Orfeo eine Verdopplung seiner eigenen Stimme in der Stimme Apollos, die genau wie seine ist. Sie singen zusammen.

Dieses perfekte Duett will ewig dauern, aber es kann nicht lange dargestellt werden. Es steigt in einen nicht darstellbaren Raum auf. Die Apotheose seiner verdoppelten Stimme ist zugleich die Auslöschung des Körpers des Orfeo. Seine Stimme löst sich von seinem Körper.

Er könnte eigentlich, wie es der Mythos und wie es eine erste Version des Librettos vorsah, genauso gut von den Bacchantinnen zerstückelt werden gleich ihrem Gott Dionysos.

Die stets ersehnte Einheit ist wohl ein Zustand vor dem Bewusstsein, er kann nur erinnert werden, wenn sich das Bewusstsein für Momente verliert. Dieses „Sich-Verlieren“ suchen wir im Kontakt der Körper.

Der lebende Körper ist in Bewegung, seine Bewegung erzeugt eine Schwingung, sie geht von ihm aus und erreicht andere Körper, die sie in dieselbe Bewegung versetzt. Der Singende ruft nach der Antwort einer anderen Stimme. In dieser Einheit will er sich verlieren. Sobald diese Einheit, wie es ihrer Natur entspricht, schnell wieder zusammengebrochen ist, versucht er, sie erneut herzustellen. Er beschwört die andere Stimme, erneut zu antworten. Er will den abwesenden Körper aus der Vergangenheit zurückholen so wie er war. Ihm genügt nicht die Fantasie, die Erinnerung – das sind die Themen der Lyrik und des Romans. In der Oper muss es wirklich, leibhaftig passieren. Er schickt seine Stimme aus, den abwesenden Körper zu berühren. Dieser Versuch muss scheitern. Das menschliche Gegenüber erscheint vielleicht, aber nicht so

vollständig wie es war. Stimme und Körper haben sich getrennt – Stimme ohne Körper, Körper ohne Stimme – oder sich mit anderen, fremden Körpern und Stimmen verbunden – Stimme aus dem falschen Körper, Körper mit der falschen Stimme.

Das Verlangen, das Vergangene heraufzubeschwören, es leibhaftig erscheinen zu lassen, bestimmt nicht nur die Oper in sich, sondern auch unseren Umgang mit dieser Kunstform. Die Oper ist für uns zu einer kulturellen Institution gewachsen, in der wir eine unbestimmte Vergangenheit verkörpert finden wollen. Sie ist selbst das, was verloren ging, was ins Leben zurückgeholt werden soll. Sie soll erklingen und sich leibhaftig zeigen. Die vergebliche Sehnsucht, in ihr die Illusion einer Erfüllung erleben zu wollen, treibt uns dazu, die Gattung Oper am Leben zu halten. Immer soll die Vergangenheit in ihr präsent werden. Die immer wiederholten Werke des

Repertoires speichern die Erinnerungen, die wiedererweckt werden wollen. Immer wieder zur Aufführung gebracht und rezipiert, können sie alle möglichen Verlusterfahrungen aufnehmen.

Die Oper wendet sich zur Vergangenheit.

Wolfgang Amadeus Mozart / Lorenzo da Ponte: *Così fan tutte* (1781)

Die Schwestern Fiordiligi und Dorabella werden von ihren Liebhabern Ferrando und Guglielmo vergöttert. Ihre Treue fällt aber einer Wette der beiden mit dem abgeklärten Don Alfonso zum Opfer. Die Männer müssen, durch Verkleidung unkenntlich gemacht, versuchen, die Frau des jeweils anderen zu verführen. Nach einigem Widerstreben geben die beiden nach und heiraten sogar ihre neuen Partner.

Im Duett der Schwestern Fiordiligi und Dorabella erklingt gleich zu Beginn der Oper die ungetrübte Einheit der Stimme mit ihrer Spiegelstimme. Eine solche Sicherheit und Verbundenheit wird zwischen den Paaren nicht einzeln dargestellt. Alle vier Stimmen verbinden sich zu einer harmonischen Einheit. Die Einheit gerät in der Folge unter den Einfluss fremder Stimmen. Die Bass-Stimme gehört der Figur Don Alfonso. Er nimmt die fünfte Position in dieser Konstellation ein. Während sich die Stimmen der beiden Paare ineinander spiegeln, sich umkreisen, singt diese trockene, starre Stimme mit der Bass-Linie und verkündet mit den Grundtönen der Kadenz die Wahrheit der Körper: „Così fan tutte ...“ – die Liebe sei nur ein Vorgang zwischen den Körpern und damit manipulierbar. Die Schwestern und ihre Liebhaber sollen diese Wahrheit lernen.

Haben sich die Liebenden einmal verloren, rufen sie die Stimmen der Natur zur Hilfe. In diesem Text sind es die Winde und die Bewegungen in der Luft, die den Seufzern der Körper antworten und die die abwesenden Körper vertreten.

Soave sia il vento,
Tranquilla sia l'onda
Ed ogni elemento
Benigno risponda
Ai nostri desir.

Sanft sei der Wind, ruhig sei die Welle,
jedes Element möge gütig auf unser Verlangen antworten.

Diese antwortenden Stimmen sind nicht nur Metaphern der Sehnsucht im Text, sie sind wirklich präsent durch die Klänge der Blasinstrumente. Diese Töne übermitteln und verstärken die Schwingung zwischen den Körpern.

In einem seltenen Moment der Oper ist die einzelne Stimme mit sich ganz allein: Fiordiligi entzieht sich dem verkleideten Ferrando und denkt reuevoll an den abwesenden Guglielmo. Ihrer

Stimme antworten die Stimmen der Blasinstrumente, Flöten, Klarinetten, Fagott und Hörner. Sie antworten wie Echos auf ihre Melodien und betten sie in einen warmen Klang ein.

Die verkehrten Paare werden von einem falschen Notar, der verkleideten Dienerin Despina,

verheiratet. Sie singt als Notar mit einer seltsamen, maskierten Stimme, „per il naso“ / „durch die Nase“. Vielleicht erinnert diese durchdringende Stimme an eine andere Stimme, vielleicht lässt sie als Parodie die Stimme des Kastraten, die Stimme der alten barocken Oper wiederkehren. Despina, die Figur auf der sechsten Position, verkündet die Revolution: Die Körper sind alle gleich, deshalb stehen ihnen auch die gleichen Rechte zu. In der zentralen Szene der Oper führt sie als Arzt verkleidet die Methoden des Mesmerismus vor.

Die verkleideten Liebhaber inszenieren ihren Selbstmord aus Liebe. Sie werden von dem angeblichen Arzt ins Leben zurückgeholt. Ihre Körper agieren Reaktion auf den Einfluss eines Magnetsteins, sie zucken, zittern, schlagen auf den Boden. Die vorgespelte Behandlung entfaltet ihre Wirkung in den Körpern der Frauen. Sie beginnen auf die Bewegung, die von den verkleideten, vertauschten Körpern ausgeht, anzusprechen. Hier wird eine verkürzte und parodierte Version des Prinzips des animalischen Magnetismus von Franz Anton Mesmer vorgespielt:

Alle Körper sind in ein Fluidum eingebettet, das in ihnen und zwischen ihnen fließt. Dieser wird analog zu elektrischen Energien verstanden. Die menschlichen Körper beeinflussen einander. Der stockende Fluss im kranken Körper kann durch nichtmenschliche Körper (durch die Himmelskörper, oder eben durch einen Magnetstein) beeinflusst werden. Ein Arzt, der besondere Energie in sich konzentriert, kann den Kranken auch durch Berührung oder nur durch seine Gedanken beeinflussen. Die Gedanken und die Gefühle wirken materiell – als Bewegungen im Fluidum – aufeinander ein. Der Einsatz von Musik und Gesang kann den Energiefluss und die ausgelösten Emotionen verstärken und Mesmer setzte sie auch in seinen Therapiesitzungen ein.

Die Oper konzentriert sich ganz auf die Möglichkeit, über die Klänge die Beeinflussungen hörbar zu machen und dann ihre sichtbaren Wirkungen auf die Körper darzustellen.

Gaetano Donizetti / Salvatore Cammarano: *Lucia di Lammermoor* (1835) *Lucia di Lammermoor* zeigt ganz schlicht, wie sich zwei Stimmen einmal zu einer Einheit finden, sie danach nicht mehr erreichen und schließlich verstummen.

Lucia besingt zu Beginn die stumme Geistererscheinung einer Frau, die selbst einer geheimen Liebe wegen starb und sie zu warnen scheint. Trotzdem trifft sie heimlich ihren Geliebten Edgardo und schwört ihm ewige Treue. Er muss fortgehen. In einem Duett stellen sie sich vor, wie ihre Stimmen sich über das Meer hinweg begegnen werden:

Verranno a te sull'aura
I miei sospiri ardenti,
Udrai nel mar che mormora
L'eco de' miei lamenti...

Meine glühenden Seufzer werden durch den Lufthauch zu Dir kommen,
im murmelnden Meer wirst Du das Echo meiner Klagen hören ...

Das Duett vereint die Stimmen: Die eine Stimme singt, die andere Stimme antwortet, wiederholt die Melodie der ersten Stimme, dann singen sie zusammen.

Nach einer erzwungenen Hochzeit ermordet Lucia ihren unerwünschten Bräutigam. Sie wird wahnsinnig und fantasiert, dass sie wieder mit Edgardo vereint ist. Sie hört seine Stimme wieder:

Il dolce suono mi colpì di sua voce!
Ah, quella voce m'è qui nel cor discesa!
Der süße Klang seiner Stimme traf mich!
Ah, diese Stimme ist mir hier ins Herz gedrungen!

Die abwesende Stimme wird von der Melodie eines Instrumentes vertreten, einer Glasharmonika wie sie Mesmer bei seinen Sitzungen spielte. Auch die Melodie des Duettes kehrt wieder.

Lucia sieht erneut das Gespenst, das sich zwischen sie und Edgardo stellt.

Die beiden begegnen sich nicht wieder. Auch Edgardo singt seine einsame Arie, als Lucias Leichnam an ihm vorbei getragen wird.

Jacques Offenbach / Jules Barbier: *Les Contes d'Hoffmann* (1881)

Hoffmann, ein immer erfolgloser Orpheus, begegnet vier Eurydiken, die alle von der immer gleichen Stimme beherrscht werden. Es ist die sinistre Bass-Stimme des Teufels. Der Teufel fordert die Sängerinnen auf, zu singen, er kontrolliert ihre Körper. Ihre Melodien sind Erinnerungen an andere Opern und an frühere Opern Offenbachs:

Die Opernsängerin Stella singt die Donna Anna in einer Vorstellung von Mozarts *Don Giovanni*.
Die Puppensängerin Olympia singt automatisch eine Rokoko-Arie.

Giulietta singt die Barcarole, die das Lied der untoten Rhein-Nixen aus Offenbachs *Les Fées du Rhin* von 1864 aufgreift.

Antonia singt heimlich. Sie steht unter der Verheißung, durch den Gesang ihr Leben zu verlieren wie bereits ihre Mutter.

Antonia hat ihre eigene Geschichte: Die Lieder, die sie früher mit Hoffman gesungen hat, singt sie zunächst allein und begleitet sich selbst dabei auf dem Klavier. Hoffmann kommt und sie singen zusammen.

Aber Antonias Bestimmung ist nicht das Duett mit Hoffman, sondern das Duett mit ihrer eigenen Stimme. Sie steht unter dem Einfluss des Teufels, der als Doktor auftritt, sie in einer mesmerischen Sitzung behandelt und den gefährlichen Gesang in ihr auslöst. Antonia ist in einem anderen Zimmer in hypnotischem Schlaf. Er überträgt durch seine Stimme (immer auf den Wellen der Basslinie) seine Schwingungen in ihren Körper und bringt sie so zum Singen. Wir hören ihre Stimme, ohne ihren Körper zu sehen.

Antonia überlegt, Hoffmann zuliebe dem Gesang zu entsagen. Aber der Doktor beschwört aus der Vergangenheit die Stimme ihrer Mutter. Die Figur der verstorbenen Mutter war zuvor durch ein Bild dargestellt, jetzt bekommt sie zu ihrer Stimme einen geisterhaften Körper. Im Trio kommen alle Stimmen zusammen: die Stimme Antonias, der Mutter, des Teufels, und dazu auch die Stimme einer Violine, die der Teufel „avec fureur“ / „mit Wut“ spielt.

In der Fülle dieser Stimmen löst sich Antonia auf und verliert ihr Leben.

Die Muse wies ihren Schützling Hoffmann bereits warnend auf die Violine hin: Antonias Schicksal ist mit dem Instrument verknüpft. Wie das Instrument reagiert sie auf alle Stimmen. Sie tönt mit der Stimme Hoffmanns, mit der Stimme des Teufels und mit der Stimme aus dem Jenseits.

Vois sous l'archet frémissant
Vibrer la boîte sonore,
Entends le céleste accent
De cette âme que s'ignore,
Écoute passer dans l'air
Le son pénétrant et clair
De cette corde éplorée:
Elle console tes pleurs,
Elle mêle ses douleurs
À ta douleur enivrée!
C'est l'amour vainqueur,
Poète, donne ton coeur!

Sieh, wie der Klangkörper vibriert,
unter dem zitternden Bogen.

Lausche dem himmlischen Ton dieser Seele,
die sich selbst nicht kennt.
Höre, wie der Klang dieser trauernden Saite,
durchdringend und hell durch die Luft geht ...
Sie tröstet deine Tränen,
sie mischt ihre Schmerzen mit deinem maßlosen Schmerz!
Das ist die siegreiche Liebe, Dichter, schenk ihr Dein Herz!

„Liebe“ ist in dieser Oper das Reagieren der Körper aufeinander. Ein Körper vibriert zusammen mit einem anderen – ob menschlich oder nicht. Die Klangkörper geben Gesang ab und nehmen ihn auf. Der Gesang lässt die Körper aus der Vergangenheit aufsteigen, und so scheint auch die Begegnung, die Liebe zwischen den lebenden Körpern und den verlorenen Körpern wieder möglich zu sein.

Richard Wagner: *Parsifal* (1882)

Parsifal ist, wie Wagner selbst schrieb, voller Schreie. Die Stimme, die zuerst ertönt und erst mit den letzten Tönen verstummt, ist die Stimme Jesu. Sie ruft nach einer Antwort, nach ihrer „Erlösung“. Diese Stimme spricht nie direkt. Sie ruft gewissermaßen nach einem Körper, der ihre Schwingung aufnehmen will, der ihr Resonanz geben will. Doch die Resonanz in den angerufenen Körpern bleibt unvollständig. Die Klage darüber ist in der Melodie des Abendmahles, mit der das Vorspiel beginnt, und wiederholt sich einstimmig in den Chören im Gralstempel. Jesus Stimme singt durch den heiligen Gral und sie erklingt in Parsifal, wenn er sich plötzlich an sie erinnert:

Des Heilands Klage da vernehm' ich,
die Klage, ach!
Die Klage um das entweihte Heiligtum:
„Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!“
So rief die Gottesklagefurchtbar laut mir in die Seele.

Der Körper, der zu dieser Stimme gehört, ist abwesend. Er verlangt danach, sich in den lebenden, anwesenden Körpern wiederzufinden. Die Stimme überträgt sein Verlangen, seine Unvollständigkeit. Die Körper, die von der Stimme berührt werden, ihr aber nicht die richtige Resonanz geben können, werden mit der Wunde gezeichnet. Der abwesende Körper, mit seinem Defizit, ist anwesend in den Wunden, die nie heilen. Die Wunde ist ansteckend, sie überträgt sich. Die Resonanz zwischen den Körpern ist das ständig angerufene „Mitleid“.

Am Schluss findet die Stimme Jesu ihre Resonanz in Parsifal, der, zu einem perfekten Resonanzkörper geläutert, die Wunden heilen kann. Die Melodie des Abendmahles, löst sich in die Grund-Harmonie, anstatt wie früher abzusteigen, steigt sie auf. Die einstimmige Klage splittert sich zu vielstimmigen Chören auf: „Erlösung dem Erlöser“.

Die Stimme von Jesus rief einmal auch zu Kundry. Kundry antwortete ihm, aber mit einer falschen Reaktion, mit einem Lachen, das sie seither durch ihr endloses Leben begleitet. Ihre Stimme heult,

lacht, schreit. Es ist eine Stimme, die verstummen will. Sie steht in Beziehung zu den Stimmen der Natur: Sie nimmt die verführerischen Stimmen der künstlichen Natur in Klingsors Zaubergarten auf und verstummt in den Stimmen der erlösten Natur am Karfreitag.

Aber aus Kundry singen auch andere Stimmen: Sie gibt für Parsifal die Stimme seines Vater Gahmuret wieder, der ihn sterbend mit seinem Namen rief, und die Stimme seiner Mutter Herzeleide, die ihn im Wald suchte: „Hörst du nicht noch ihren Klageruf?“

All die Schreie resonieren in Parsifal: Rufen von Herzeleide, von Gahmuret, von Kundry, Rufen von Titurel aus seinem Grab, Schreie von Jesus am Kreuz, Schreie des heiligen Grales, Schreie des verwundeten Klingsors und des verwundeten Amfortas...

Wagner greift im *Parsifal* Themen seines früheren Schaffens auf, er lässt musikalische Motive aus älteren Werken wiederkehren. Er sagt am Ende seines Lebens, dass er noch einen zweiten *Tannhäuser* schreiben will. Die Opern des 20. Jahrhunderts beschäftigen sich vor allem mit der Geschichte der Kunstform: Es geht darum, in einem neuen Werk ein altes Werk wieder zu schreiben. Die Oper selbst wird zu einer Zauberhöhle, in der man jede Art von Vergangenheit sucht, um sie noch einmal aufzuwecken.

Gaston Leroux: *Le Fantôme de l'Opéra* (1909)

Don Giovanni konnte sich gegen die steinerne Stimme des Komturs nicht durchsetzen, sein letztes Schreien – „No!“ – stand quer zur Welt der Orchesterharmonie. Érik schreibt in der Höhle unter der Oper einen neuen Don Juan, der nicht wie der alte scheitern, sondern triumphieren soll.

Mais, mon Don Juan, à moi, brûle, Christine,
et, cependant, il n'est point foudroyé par le feu du ciel!

Mein Don Juan brennt, Christine,
und trotzdem wird er nicht vom Feuer des Himmels vernichtet!

Er verführt die Sängerin Christine mit seiner magischen Stimme. Sie singen zusammen ein fast vollkommenes Duett. Aber Christine will bekanntlich das Gesicht der Stimme sehen. Und das ist eine verzweifelte, totenhafte Fratze.

In der Oper soll alles ertönen, alles sichtbar werden, alles soll sich verkörpern. Der Hauch der Winde, die Stimmen der Wälder, des Meeres erklingen wirklich durch die Instrumente des Orchesters. Die Projektionen, die flachen Geisterbilder treten als echte Körper auf der Bühne auf. Die Gefühle, die sonst keinen klaren Ausdruck finden, äußern sich im Gesang.

Die Liebe ist in der Oper immer die körperliche Liebe, die stets mit der Vergänglichkeit der Körper konfrontiert ist. Ihr Medium ist der Gesang, dessen Töne genauso vergänglich sind wie die Körper. Der Gesang soll das Verlorene in eine neue Präsenz heraufbeschwören. Der Anspruch der Oper ist, die Vergänglichkeit zu überwinden, das Trennende aufzulösen, die Einheit aus der Vergangenheit wieder herzustellen.

Der Kontakt der Körper, in dem der Einzelne sich verlieren kann, in dem er die verlorene Einheit,

den Urzustand wiederfinden kann, soll in der Oper nicht nur dargestellt, sondern wirklich erlebt werden. Die Bewegung des Sängers fließt direkt in den Gesang und von dort in die anderen Körper. Die Verbindung, die sich durch die Stimme zwischen dem Sänger auf der Bühne und dem Zuschauer im Saal herstellt, soll funktionieren wie das ideale Duett. Das Duett beschwört den Urzustand: Beide Körper scheinen in einer Schwingung vereint und durch nichts getrennt, das Gefühl fließt ungehindert zwischen ihnen.

Der Besucher in der Oper gleicht Orfeo auf seinem Weg durch die Unterwelt. Er hört dort nichtmenschliche Stimmen, die Stimmen der Instrumente, und die Stimmen, deren Körper verloren gegangen sind. Er beschwört eine Antwort, er hofft, sich vielleicht für einen Moment in der Resonanz einer lebenden Stimme zu verlieren und darin das Vergangene wieder zu erleben.

In der Oper kann sich alles erfüllen: Die Natur ist nicht verloren, die Einheit ist erreichbar, die Gefühle sind ausdrückbar, der Gesang bringt das Verlorene zurück.

Zugleich erleben wir immer das Scheitern dieser Beschwörung. Die Oper erfüllt ihre Verheißungen nicht: Die Natur ist verloren, wir werden immer unvollständig sein, der Gesang vermag nichts auszudrücken, er bringt nichts zurück.