

## Der schöne und der neue Klang

### Zur Oper *Zaide-Adama* von Chaya Czernowin

Harry Lehmann (Berlin)

Das Musiktheater *Zaide-Adama* ragt wie ein Fremdkörper aus der weitläufigen Opernlandschaft heraus. In dieser erblickt man auf der einen Seite die großen Schlösser, Burgen und Palastanlagen von Monteverdi über Mozart bis Verdi, und man erkennt auf der anderen Seite die aus den neuen Materialien Stahl, Glas und Beton errichteten Werke der Moderne von Berg, Schönberg oder Lachenmann. Die Oper *Zaide-Adama* aber liegt im Niemandsland dazwischen, ein Hybrid, der sich weder in die Klassik noch in die Moderne richtig einordnen lässt. Wir schauen auf eine alte Schlossruine aus dem 18. Jahrhundert mit einer abgebröckelten barocken Fassade, einem löchrigen Dach, an der ein ganzer Seitenflügel fehlt und die Türme abgebrochenen sind. In diese architektonischen Lücken wurde mit grauem Sichtbeton, abstrakten Glasfensterfronten und abenteuerlichen Stahlkonstruktionen ein zweites modernes Gebäude darüber-, hinein- und dazwischengebaut.

*Zaide* ist ein Singspiel von Mozart, das Fragment geblieben ist, und dessen fehlende Hälfte von Chaya Czernowin durch einen zweiten Handlungsstrang und eine vollkommen anders geartete Musik ‚ergänzt‘ oder besser gesagt kontrapunktiert wurde. *Adama* heißt das zeitgenössische Spiegelbild von *Zaide*. Bei dieser kompromisslosen Gegenüberstellung von Klassik und Moderne in ein und demselben Stück zeigt sich etwas, was für die aktuelle Musik an sich aufschlussreich ist: Es findet eine unmittelbare Selbstbefragung der Neuen Musik im Lichte der Klassik statt. Schon bei den ersten Takten spürt man, dass man sich in einer zeitgenössischen Oper befindet: Kleine Steinchen rieseln in ein Metallgefäß; die Musik setzt mit einem Geräusch ein, das eigentlich aus der Natur und nicht aus der Sphäre der Kunst stammt. Die Neue Musik definiert sich geradezu über solche Phänomene, die im herkömmlichen, klassischen Sinne keine Musik sind. Man begegnet derartigen charakteristischen Entgrenzungen des Musikbegriffs in Czernowins *Adama*-Teil auf allen musikalischen Ebenen: im Gebrauch der Instrumente, in Bezug auf die Stimmen und selbst im Hinblick auf den hinzugefügten Libretto-Teil.

Bei den Streichinstrumenten zum Beispiel werden die Saiten nicht etwa mit dem Bogen ‚gestrichen‘, so dass ein vollklingender, reiner Ton im Resonanzkörper der Violine, des Cellos oder des Kontrabasses entstehen kann, sondern sie werden – ebenfalls im Auftakt zu hören – mit hohem Druck über die Seiten ‚gekratzt‘. Gemessen am schönen Klang der Streicher, wie man ihn im An-

schluss gleich wieder bei Mozart hören kann, ein extrem hässliches, geradezu schmerzliches Geräusch. In gleicher Weise werden die Blasinstrumente auch nicht ‚geblasen‘, sondern es sind zum Beispiel die Klappengeräusche der Klarinette, die hörbar gemacht werden, oder es wird in die Instrumente hinein ‚geatmet‘, so dass sie eben gerade keinen Ton, sondern, vollkommen dysfunktional, ein tonloses Geräusch erzeugen. Eine andere Technik, die sich sowohl bei den Blas- als auch bei den Streichinstrumenten gleichermaßen wiederfindet, besteht darin, dass man auf ihnen nicht mehr die Grundtöne spielt (zur Erzeugung von denen die Instrumente ja konstruiert wurden), sondern dass man alle möglichen Sekundäreffekte ausnutzt und Spielweisen entwickelt, bei denen nur noch die Obertöne zu hören sind.

Am schockierendsten für den Liebhaber der Mozartoper ist wahrscheinlich der Bruch zwischen neuer und klassischer Musik beim Gesang. Auch hier wird, im herkömmlichen Sinne, nicht mehr ‚gesungen‘. Anstelle des schönen Gesangs, bei dem sich die Melodielinien girlandenartig durch die Arien spinnen, werden einzelne Laute gezischt, geflüstert, gejammert, gebrummt oder gehaucht. Die Altstimme singt: „p, s, z, b, d“, der Bariton stammelt dazu seinen ‚Kontrapunkt‘ auf „k, l, t, n, p, s“. Finden die beiden Sänger zusammen, dann ist es eher ein gemeinsames lautes Atmen, das sie vereint, als dass sie gemeinsam singen. Die stimmigsten Momente im Duett sind die, wo die Sänger sich in einen gemeinsamen Schwebeklang hineinsummen und in kleinsten Variationen aufeinander reagieren, aber auch dies sind, wenn überhaupt, nur kurze, parallel laufende statische Tonlinien, denen alle Dynamik des traditionellen Gesanges fehlt.

Schließlich ist für eine Oper die Sprache konstitutiv; es gab im klassischen Musiktheater immer einen Text, der eine Geschichte erzählt, die sich über die einzelnen Akte hinweg entfaltet. Der Satz als Sinneinheit, wie er im Libretto von *Zaide* selbstverständlich ist, lässt sich in *Adama* kaum finden. Der Gesang muss sich an einzelne Laute, Silben oder Wortfetzen halten, so singt man etwa „Augenli“, ein Wort, das sich erst langsam über „Augenlide“ als „Augenlider“ zu erkennen gibt. Offensichtlich geht es mehr um die Wahrnehmung der Sprache als um ihren Sinn. Der einzelne Laut bildet kein Wort, das einzelne Wort bildet keinen Satz, der einzelne Satz erklärt nicht den Kontext anderer Sätze. Der Text, der Czernowins Opernteil zugrundeliegt, hat mithin keine bestimmte Aussage zu transportieren. Dieses Prinzip der absichtsvollen Sinnverweigerung zeigt sich nicht zuletzt daran, dass einige Textabschnitte in arabisch und hebräisch verfasst sind, also in Sprachen, die für die meisten Hörer unverständlich bleiben müssen.

Die Instrumente, der Gesang und die Sprache werden mithin in einer ganz spezifischen anomalen Weise gebraucht, die typisch für Neue Musik ist. Generell könnte man sagen, dass die Medien der tonalen Musik, der sinnhaften Sprache bzw. des schönen Gesanges nicht ‚benutzt‘ werden (wie dies in *Zaide* im-

mer wieder geschieht), sondern dass eine Zerlegung in ihre elementaren Bausteine – in einzelne Laute, Klänge oder abgebrochene Melodielinien – stattfindet. Es ist ein Kennzeichen Neuer Musik, dass sie in diesem Sinne mit dem musikalischen Material arbeitet, dass sie die Möglichkeiten des akustisch Hörbaren erforscht, nicht aber im herkömmlichen Sinne mit dem tonal, rhythmisch und klanglich präparierten Material komponiert. Der ganze Begriff des Komponierens hat sich jetzt verändert. Es geht weniger darum, einen musikalischen Zusammenhang zu schaffen, also wie in Mozarts Musik Erwartungen aufzubauen, die sich für den Hörer einlösen lassen, enttäuscht werden können oder sich in eine andere Erwartung, zum Beispiel in eine andere Tonart, transponieren. Die Kompositionstechniken sind hier, in Analogie zur Konzeptkunst, hochgradig intellektuell. Zum Beispiel muss man es irgendwie wissen, bevor man es wahrnehmen kann, dass jener am Anfang hörbare Steinchenregen später viel lauter und kräftiger noch einmal von den Streichern imitiert wird, wenn diese mit dem Holz ihrer Bögen auf die Seiten schlagen. Eine solche Hörweise ist weder angeboren, noch erlernt man sie beim Singen von Kinderliedern, sie basiert vielmehr auf einer hochgradig theorieverhafteten Kompositionstechnik, die man sich aneignen muss. Hinzu kommt, dass Neue Musik mit dem Zerfall eines für alle Kompositionen verbindlichen tonalen Systems keine gemeinsame musiksprachliche Grammatik mehr besitzt und entsprechend in eine Vielzahl von kompositorischen ‚Privatsprachen‘ zerfällt. Neue Musik wird also extrem kommentarbedürftig, was aber erst in dem Moment sinnfällig wird, wo die unmittelbare Faszination am neuen Material zu erlöschen beginnt.

Wie zu Mozarts Zeiten heißt Komponieren auch heute, musikalische Ereignisse in einen wahrnehmbaren Zusammenhang zu bringen. In der Moderne haben sich diese Möglichkeiten ins Unendliche potenziert, so dass man bei jedem einzelnen Komponisten konkret untersuchen muss, mit welchen speziellen Verfahren er arbeitet. So ähnelt Chaya Czernowins Kompositionsapparat etwa einem akustischen Mikroskop, mit dem sich das musikalische Material analysieren, beobachten und manipulieren lässt. Bei ihr stehen vor allem zwei Techniken im Vordergrund, aufeinanderfolgende musikalische Ereignisse miteinander zu verknüpfen: sie werden vergrößert oder verkleinert, und sie werden scharf oder unscharf gestellt. Der erste Fall entspricht dem eben erwähnten Beispiel der rieselnden Steinchen, deren Aufschlagen anschließend von anderen Instrumenten imitiert und verstärkt wird. Der zweite Fall tritt ein, wenn etwa die einzelnen akustische Ereignisse nicht mehr mit dem Ohr zu unterscheiden sind und ein Steinchenstrom zu hören ist, der wie Regen in ein Rauschen übergeht.

Die ständige Konfrontation mit der klassischen Mozart-Oper, der inszenierte Sprung zwischen den beiden unverträglichen ästhetischen Welten, muss deshalb bei vielen Opernliebhabern reflexartig die Frage aufwerfen, wozu diese ‚Verfremdung‘, ‚Verschmutzung‘, ‚Verhässlichung‘ der schönen Musik gut sein soll; welchen Grund es gibt, sich auf derart unnatürliche Hörerfahrungen einzu-

lassen. Hinter dieser naiv gestellten Frage, steckt ein in seiner Tragweite kaum zu überschätzendes Problem, eine grundsätzliche Schwierigkeit, an der sich nicht nur das Schicksal der Neuen, sondern auch die Zukunft der Klassischen Musik entscheidet. Weshalb ist man vor etwa einhundertfünfzig Jahren eigentlich von den Idealen der Wiener Klassik abgerückt? Wie war dies überhaupt möglich geworden und worin bestand der tiefere Sinn dieses kulturellen Bruches mit der Tradition? Drei Momente scheinen mir für eine solche Erklärung wichtig zu sein: ein anthropologischer, ein geschichtlicher und ein inhaltlicher Aspekt.

Das Wunder der Musik hat seinen Grund in der menschlichen Wahrnehmung. Das Hören dient wie das Sehen oder der Geruchssinn der Orientierung und ist tief in der animalischen Stammesgeschichte der Menschen verankert. Hören heißt vor allem, dass man ‚etwas‘ hört, dass sich eine bestimmte Gestalt aus dem Meer aller anbrandenden akustischen Ereignisse heraushebt und ein Tier sein Verhalten – sein Fluchtverhalten, seine Nahrungssuche, sein Paarungsverhalten – an solchen Hörgestalten orientieren kann. Das Wahrnehmen einer akustischen Gestalt ist aber nur eine Seite des Hörens, auf der anderen Seite ist es eine Überlebensnotwendigkeit, dass die Aufmerksamkeit sich beständig von allen neuartigen Eindrücken ablenken lässt. Das Auge sucht den Horizont nach Auffälligkeiten ab, das Ohr registriert automatisch das, was unbekannt klingt. Umgekehrt wird das einmal identifizierte Geräusch uninteressant und der Gehörsinn schweift von selbst wieder von ihm ab, wenn es kein Verhalten auslösen kann. Das Wahrnehmen richtet sich also nicht bloß auf verhaltensrelevante Gestalten, sondern ebenso auch auf das sinnlich ‚Neue‘. Das heißt konkret, auf den ‚neuen‘ amorphen Sinneseindruck, auf das erste Anzeichen einer neuen lebensrelevanten Gestalt, auf die ein Tier gegebenenfalls reagieren müsste. Man könnte auch sagen, dass Gestalthaftigkeit und Neuheit komplementäre Werte sind, auf die jeder Wahrnehmungsapparat von der Evolution her geeicht wurde.

Den ästhetischen Phänomenen kommt man auf die Spur, wenn man sich vorstellt, dass diese von Wahrnehmungsgestalten gleichermaßen angezogene und abgestoßene Aufmerksamkeit aus allen praktischen Kontexten herausgenommen wird. Das Wahrnehmen wird dann auf sich selbst zurückgeworfen und bemerkt an sich selbst einen Unterschied zwischen den mehr oder weniger ‚gestalthaften‘ und den mehr oder weniger ‚neuartigen‘ Wahrnehmungen. Oder kurz gesagt, eine derart freigesetzte Wahrnehmung registriert ihre Eigenwerte, und zwar primär ‚Schönheit‘ als die besonders gestalthafte Gestalt und das Ereignis als das besonders neuartige Neue. Sowohl auf der Gestalt- als auch auf der Aufmerksamkeitsseite lassen sich je noch ein anderer spiegelbildlicher Eigenwert bestimmen, nämlich ‚Erhabenheit‘ und ‚Ambivalenz‘. Die Erfahrung des Erhabenen macht man an Phänomenen, welche die Gestaltbildung nicht in an sich selbst verstärken, sondern sie vielmehr blockieren, sprich, wo es zu einer unendlich leeren Gestaltwahrnehmung wie beim Blick auf das offene Meer

kommt. Die Erfahrung der Ambivalenz stellt sich bei Phänomenen wie dem Vexierbild ein, welche die Wahrnehmung unendlich verzögern, so dass sie für die Aufmerksamkeit im Prinzip immer neu und interessant bleiben und in diesem Sinne auch nicht altern können.<sup>1</sup>

Aus der Perspektive dieser Eigenwerte-Ästhetik bekommt der historische Bruch zwischen Klassik und Moderne ein wahrnehmungstheoretisches Fundament. Man kann jetzt sagen, dass die Kunst der ästhetische Moderne von dem einen auf den anderen Wahrnehmungspol umschwenkt, und sich weniger an den Mechanismen der Gestaltbildung als an denen der Aufmerksamkeitskonzentration orientiert. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts war die Kunst schöne Kunst und speziell der Gesang war vom schönen Gesang, dem Belcanto, geprägt. Die moderne Kunst ist hingegen mit dem Anspruch aufzutreten, absolut modern, sprich neu, zu sein, und diese Umstellung auf Neuheit kommt besonders deutlich in der Neuen Musik zum Ausdruck, die sich selbst über diesen anderen Wert benennt. Neuheit wird jetzt nicht nur in Form von neuen Gestalten gesucht, sondern als Eigenwert des Wahrnehmens selbst. In allen Künsten kommt es deswegen zunächst zu einer Umstellung von ‚Schönheit‘ auf ‚Erhabenheit‘, und später in einem noch viel radikaleren Sinne von ‚Schönheit‘ auf die ästhetischen Werte von ‚Ereignis‘ und ‚Ambivalenz‘. In der Neuen Musik war die Entdeckung der Ambivalenz von besonderer Relevanz, insofern sie als ‚Emanzipation der Dissonanz‘ in die Geschichte eingegangen ist.

Die Musik hat sich, so wie auch alle anderen schönen Künste, ursprünglich und primär über den Eigenwert der Schönheit (und nur zum Teil über den des Erhabenen) entfaltet und hat hierbei das Neue über Jahrhunderte hinweg als einen eingefalteten Nebenwert behandelt, der sich nur an Stilwechseln bemerkbar machte. Das tonale System macht die Erfahrung des Schönen wahrscheinlich, der harmonische und geordnete Zusammenklang ist vorkomponiert, wenn man in diesem klassischen Medium der Musik arbeitet. Dass die Kunst in ihrem Ursprung schöne Kunst war und die Unterhaltungskunst im wesentlichen an dieser Tradition anschließt – man denke nur an den unverwüstlichen Dreiklang und das Taktschema in der Unterhaltungsmusik –, ist letztendlich auf die höhere soziale Anschlussfähigkeit dieses Eigenwerts der Wahrnehmung zurückzuführen. Die ästhetische Moderne konnte sich erst ausbilden, nachdem sich ein autonomes Kunstsystem etablierte, das über die nötigen ökonomischen, rechtlichen, politischen und weltanschaulichen Ressourcen verfügte, um relativ unabhängig von der Öffentlichkeit agieren zu können. Erst diese soziale Souveränität gegenüber dem breiten Publikumsgeschmack führte zu einer systematischen Aufwertung des Neuen gegenüber dem Schönen und zu einer Aufspaltung der

---

<sup>1</sup> ~~Siehe zur Ästhetik der Eigenwerte Harry Lehmann: Ästhetische Erfahrung und die Eigenwerte der Wahrnehmung. Paderborn: mentis, 2008, Teil 2.~~

Zur Ästhetik der Eigenwerte siehe Harry Lehmann: Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 33-79.

Kunst in eine U- und E-förmige Halbsphäre; eine Trennung, die es zu Mozarts Zeiten noch nicht gab.

Nachdem die Kunst sich erst einmal auf jenen Wahrnehmungsmodus des Neuen umstellen konnte, wurde das ‚Ereignis‘ und die ‚Ambivalenz‘ zur Primärerfahrung der ästhetischen Moderne. Neu ist zunächst einmal die abstrakte Zurückweisung des Alten, was in der Musik zwangsläufig zur Auflösung des tonalen Systems führte und in der Idee eines unendlichen Materialfortschritts kulminierte: Kunst definiert sich fortan über eine Negation dessen, was Kunst einmal war.

Doch worauf läuft dieses Argument hinaus? Es soll noch einmal die extreme Unwahrscheinlichkeit, d.h. der extremen Bedingtheit von Neuer Musik im allgemeinen und Czernowins Musik im besonderen aufzeigen. Dass bei den klassischen Instrumenten die Nebengeräusche gesucht, verstärkt und auskomponiert werden, ist Resultat einer konsequent zu Ende gedachten Überbietungslogik, zu dem eine auf Neuheitswerte ausgerichtete Musik früher oder später gelangen muss. Nicht anders verhält es sich mit der Aufmerksamkeitsverschiebung in *Adama-Zaide* vom Gesang zum Atemgeräusch, zum geflüsterten Wort oder zum ausgestoßenen Laut.

Die historische Avantgarde zehrte lange Zeit von den Beständen der Tradition; sie konnte gerade deswegen mit spektakulären Entgrenzungen der Kunst schockieren, weil sie die großen Darstellungssysteme wie die Zentralperspektive in der Malerei, die gebundene Metrik der Dichtung oder das tonale System in der Musik zum ersten Mal aufsprengen konnte. Die Wucht dieses ersten Tabubruches lässt sich nicht wiederholen, sondern höchstens noch kopieren. Entsprechend besitzt auch die Neue Musik heute einen ganz anderen Status, wenn sie sich wie bei Chaya Czernowin in einen Bereich der unerhörten Geräusche und Klänge bewegt. Das Materialexperiment allein kann die ‚Neuheit‘ der Neuen Musik nicht mehr legitimieren. Entscheidend ist heute, welcher ästhetische Gehalt sich in diesem avancierten musikalischen Material erschließt. Neue Musik gründet in Eigenwerten des menschlichen Wahrnehmungsvermögens, die erst in einem autonomen Kunstsystem voll zur Entfaltung kommen können; nachdem sie sich entfaltet haben, rückt die Welthaltigkeit der Musik in den Vordergrund.<sup>2</sup> Zudem geht auch die Selbstverständlichkeit verloren, mit welcher die Tonalität der Klassik aus der Musik der Avantgarde verbannt wurde, und die direkte Konfrontation der schönen Musik von Mozart mit der neuen Musik von Czer-

---

<sup>2</sup> Man kann hier auch von einer ‚gehaltsästhetischen Wende‘ sprechen, welche die Kunst aus der Postmoderne hinausführt. Siehe hierzu ausführlich Harry Lehmann: *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*. In: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006; engl. Übersetzung: *Avant-garde Today. A Theoretical Model of Aesthetic Modernity*. In: *Critical Composition Today*. Hofheim 2006 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. 5).

nowin ist Simbild und Versuchsanordnung zugleich dieser veränderten musikgeschichtlichen Situation.

Bei dieser Selbstbefragung der Neuen Musik durch Mozart ist es wichtig, dass die Musik von *Zaide-Adama* sich auf eine Geschichte bezieht, die, wie fragmentiert auch immer, von der Oper erzählt wird: Zaide lebt am Hofe des Sultans Soliman und wird von diesem begehrt, liebt aber selbst Gomatz, mit dem sie gemeinsam vor dem Sultan zu fliehen versucht. Der Sultan kann das Paar wieder einfangen und sinnt auf Rache. An dieser Stelle bricht Mozarts Singspiel ab, hier bleibt das Stück offen und wird von einer parallellaufenden, im hier und jetzt spielenden Liebesgeschichte zwischen einem Palästinenser und einer Israelin in *Adama* erweitert.

Diese ewige Geschichte besitzt nun in *Zaide-Adama* ein musikalisches Janusgesicht – auf der einen Seite klassisch, auf der anderen Seite radikal modern. Drei Themen sind in der modernen wie in der klassischen Fassung zentral: Liebe, Gewalt und der Konflikt zwischen zwei Kulturen. Die Geschichten sind entsprechend vergleichbar; sie reichen über die Jahrhunderte hinweg, aber die Musik, die hierzu gespielt wird, klingt wie aus einer anderen Welt. An diesem Paradox stellt sich in aller Schärfe die Frage nach dem Sinn des Neuen in der Neuen Musik und nach dem Preis, den die moderne Kunst zu entrichten hat, nachdem sie mit der klassischen Ästhetik des Schönen brach.

Deutlich wird dies etwa am Gesang der beiden Liebespaare. Wohingegen Zaide und Gometz das gesamte Repertoire an natürlichen Ausdrucksmöglichkeiten ausschöpfen können, die der Belcanto für sie bereithält, bewegen sich die Stimmen des modernen Paares in den sangbaren Grenzgebieten des Flüstern oder Hauchens, die auf der Opernbühne elektronisch verstärkt werden müssen, damit sie überhaupt wahrnehmbar sind. Das tonale System ist geradezu dafür geschaffen, den menschlichen Leidenschaften zum Ausdruck zu verhelfen. Es ist der Natur der Stimme abgeschaut und kann sie deshalb um so wirkungsvoller zur Geltung bringen. Wenn man sich nur am Material der Musik orientiert, kann man sich der großen Verführungskraft einer Belcanto-Arie überhaupt nicht entziehen. Aber es kommt eben nicht nur darauf an, *wie* etwas klingt, sondern auch, *was* damit musikalisch zum Ausdruck kommt. Wenn Zaide singt: „Ruhe sanft, mein holdes Leben, / Schlafe, bis dein Glück erwacht; / Da, mein Bild will ich dir geben, / Schau, wie freundlich es dir lacht“ – dann ist dies heute in seiner schönen Naivität kaum noch ernst zu nehmen. Dem Text des Librettos entspricht aber durchaus der ganze Gestus von Mozarts Musik. Ihr ist die Versöhnung und das gute Ende eingeschrieben – zumindest wenn man sie ständig im Kontrast zum Wirklichkeitsklang unserer Zeit hört, dem Czernowins Komposition viel eher entspricht. In ihr kommt die ganze Unselbstverständlichkeit und Brüchigkeit der modernen Liebesbeziehung zum Ausdruck, die sich auf keine festen Rollmuster mehr stützen kann und an der ein ganz anderer und tiefgreifender Zweifel nagt als der, dass die Geliebte wohlmöglich einen anderen

liebt. Die Mozartschen Figuren wirken immer ein bisschen hölzern, so als wären sie einer Puppenstube entsprungen, in dem alles seine aufgeräumte Ordnung hat – obwohl sie mit viel mehr Herz und Leidenschaft als ihre Jetztzeitverwandten singen dürfen. Wie gesagt wird dies vor allem deshalb sichtbar und hörbar, weil es die Kontrastfolie der Neuen Musik in dieser Oper gibt. Wenn man *Zaide-Adama* als ein in sich stimmiges Musiktheater ernst nimmt, dann zeugen die Arien von Zaide, Gometz, Solimann und den anderen nicht nur von einer untergegangenen Epoche, sondern sie versinnbildlichen auch so etwas wie das romantische Wunschbild einer Liebe, das von allen beschworen, aber schon nicht mehr gelebt wird. In diesem falschen Schein liegt die Wahrheit von Mozarts Musik – wenn sie sich an den Klangflächen der Neuen Musik spiegelt.

Dass man zeitgenössische Musik heute weniger von ihren Materialfortschritten als von ihrem ästhetischen Gehalt her begreifen muss, wird am Thema ‚Gewalt‘ der Oper am deutlichsten. Sultan Solimann rechtfertigt noch einmal seine Racheabsichten gegenüber dem eingefangenen Liebespaar und singt: „Ich bin so böß als gut: / Ich lohne die Verdienste / Mit reichlichem Gewinnste; / Doch reizt man meine Wut, / So hab ich auch wohl Waffen, / Das Laster zu bestrafen, / Und diese fordern Blut.“ Aber weder die gereimte Morddrohung noch Mozarts beschwingte Musik, welche diesen Ruf zum Blutvergießen begleitet, können in irgendeiner Weise die tragische Wendung vermitteln, welche die Handlung hier nimmt. Man kann solche Arien im Kontext der Moderne eigentlich nur noch als Komödie oder Grotteske inszenieren; kein noch so radikales Regietheater, das Mozart gegen den Strich liest, könnte dieser Musik ihren tröstlichen Gestus nehmen. Was an *Zaide-Adama* eben auch offensichtlich wird, ist der große Kompromiss, der in allen zeitgenössischen Operninszenierungen liegt, welche mit einem ästhetischen Material aus dem 18. Jahrhundert arbeiten. Erst die Verdoppelung und Verschmelzung mit Chaya Czernowins Musik, vermag den heiteren Singspielcharakter von *Zaide* aufzulösen.

Der Klang von wirklicher, auch den Zuschauer ergreifenden Gewalt wird im zweiten Teil der Oper von einer Bassposaune erzeugt, die in abgründigen Tiefenlagen ein ums andere Mal einen schweren Atemzug lang einen Ton spielt und verstummt, diesen Ton spielt und verstummt ... Mit physischer Sinnfälligkeit hört man, wie hier ein Leben in seinen letzten Zügen liegt. Auch in diesem Fall ist es eine ins Extrem gesteigerte, ungewöhnliche akustische Wahrnehmung, welche diese Aura des Bedrohlichen erzeugt. In dieser gefährlichen Klangwelt vermag dann auch das Bühnenbild seine Wirkung zu entfalten. Ein Tisch und ein Stuhl füllen riesenhaft vergrößert die Bühne, so dass die Menschen, die an ihnen hochklettern, auf ihnen kämpfen oder von ihnen herabsingen müssen – zu Zwergen werden. Eine Metapher, die zeigt, um wieviel stärker die Kräfte geworden sind, denen der Mensch heute in einer technisierten Gesellschaft ausgesetzt ist. Die Banalität des Bösen in der Moderne hat rein gar nichts mehr mit der banalen Boshaftigkeit eines wütenden Sultans zu tun.



In diesem anderen musikalischen Kosmos kann die Inszenierung das Mozartsche Singspiel überzeugend in eine zeitgenössische Oper verwandeln und damit seinen Kunstanspruch – die tomografische Durchleuchtung unserer Wirklichkeit – einlösen.<sup>3</sup> Dieses Musiktheater begnügt sich nicht mit der postmoderne Brechung eines alten Stücks. Allein schon die dramaturgische Bewegung zwischen dem ersten und dem zweiten Teil macht deutlich, dass es um eine Transformation der alten in neue und relevante Fragen geht. Waren die Handlungen zwischen Zaide und Gometz bzw. dem Liebespaar aus dem Nahen Osten im ersten Teil noch vollkommen voneinander getrennt, bewegten sich beide Paare zu Anfang noch in zwei Parallelwelten, so wird das Schicksal der vier Liebenden im zweiten Teil mehr und mehr miteinander verschmolzen.

*Zaide-Adama* hat etwas von einer Versuchsanordnung an sich; sie ist ein ästhetisches Experiment, das die Möglichkeiten der klassischen und der zeitgenössischen Oper hinterfragt. Als aktuelle Oper wirft sie wiederum ein Licht auf die gegenwärtige Lage der Neuen Musik, denn ihre szenischen Anlehnungskontexte fördern viel expliziter als sonst deren ästhetischen Gehalt zu Tage. Das Stück zeigt aufgrund seiner exemplarischen Verschränkung von klassischer und neuer Musik, wie die Neue Musik eine Klangwelt erzeugen kann, die wahrhaft gegenwärtig ist.

---

<sup>3</sup> Zu dieser Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion von Kunst siehe Harry Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*. München: W. Fink, 2006, S. 57ff.