

Rußland muß verstummen

Wladimir Tarnopolskis Oper „Wenn die Zeit über die Ufer tritt“

Seit der Aufklärung herrscht die Idee des Fortschritts: Man müsse nur entschieden voranschreiten - und alles, alles werde gut. Technik, Gesellschaft und Kunst trieben unaufhaltsam zum Besseren. Die Zeit habe ein Ziel, somit auch einen Sinn. Nach 1989 grassierte gar der Wunschwahn vom „Ende der Geschichte“. Doch schon nach 1945 keimte in Darmstadt und Kassel der Traum, Kunst könne sich aller Tradition entledigen, Gegenständlichkeit und Tonalität für tabu erklären. Wagners „Ring“, die Stücke Tschechows und Ibsens lieferten die pessimistischen Gegenentwürfe: Das Warten auf unabsehbare Ereignisse prägte die Situation, bis hin zu Beckett und den Warteschlafsälen Marthalers. Zimmermann und Berio montierten wieder Elemente der Vergangenheit in die Moderne - und vollends John Cage suspendierte die Vorstellung eines linearen Zeitverlaufs. Wer heute komponiert, kann nicht mehr auf einen stabilen Rahmen bauen, der unmißverständlich definiert, was progressiv und regressiv, einst identisch mit gut und böse, sei. Der russische Komponist Wladimir Tarnopolski hat nun für die Münchner Biennale eine Kammeroper geschrieben, die den Doppelaspekt von Zeit, den geschichtsphilosophischen wie den ästhetischen, thematisiert: „Wenn die Zeit über die Ufer tritt“ --ein Endspiel ganz eigener Art. Seine russischen Wurzeln verleugnet er nicht. Ausgangspunkt sind Tschechows „Drei Schwestern“, ein Wartestück der unerfüllten Sehnsüchte. Doch nichts läge Tarnopolski ferner als eine weitere „Literaturoper“. Sein Librettist Ralph Günther Mohnau hat die russische Provinzödnis um 1899 nur als Basis für den Diskurs über „Liebe“ genommen, einschließlich romantischer Exaltiertheiten: eine lyrische Szene. In der zweiten gilt es der „Kunst“ nach Art eines Party-Smalltalks a la Botho Strauß: 1999 ist nur noch mehr oder minder sinnleeres Geplapper möglich; die Sätze werden immer fragmentarischer, in den Wörtern dominieren die Konsonanten. Der dritte Teil führt in die Zukunft, ins Jahr 2999, vielleicht aber in eine noch fernere apokalyptische Situation: Die Menschen stammeln nur noch eine zerstückelte Computersprache, wobei das Wort „mors“ immer wieder dominiert. Ursprünglich sollte sogar „amor“ auf russisch, „ars“ auf französisch, der Tod jedoch auf deutsch verhandelt werden. Am Schluß jedenfalls steht wieder das Warten auf den Weltuntergang - in Analogie etwa zu Hal Hartleys „Soon“ letztes Jahr in Salzburg.

In Anbetracht all dieser sinistren Botschaften wird einem zunächst angst und bange: Allzu wohlfeil sind diese zivilisationskritischen Topoi, allzu platt die Sprachzerlöschungsmuster als *patterns* der Menschheitsentwicklung. Und wenn Tarnopolski seine Abneigung gegenüber westlicher Negalionsästhetik und Geräuschästhetik bekundet und erklärt, in der ersten Szene wolle er auf romantische Idiome zurückgreifen, dafür in der quasisatirischen zweiten auf Elemente von Rock, Rap und Minimal music, dann wird einem auch nicht gerade wohlher, assoziiert man zwangsläufig arge Klischees. Man muß kein Geschichtsoptimist sein, findet man diese

Perspektive reichlich plan und auch reaktionär: Vom Provinziellen übers Metropolitane ins Globale führt einzig der Weg des Verhängnisses - wie sich der kleine Moritz den Weltenlauf vorstellt.

Doch gottseidank ist Kunstwirklichkeit nicht immer identisch mit manchen Absichtserklärungen. Und wenn Tarnopolski bekundet, ihm läge nicht an „Polystilistik“ etwa im Sinne Schnittkes, dann hat das seine Triftigkeit. Sein Ansatz, stilistische Variationsbreite in den Dienst einer einheitlichen Tonsprache stellen zu wollen, funktioniert immer wieder überzeugend, und das Fragile dominiert gegenüber dem Plakativen, nicht zuletzt in der Zuordnung eines Streichtrios zu den drei Schwestern. Und immer wieder sind es zarte Glockenklänge, die die Szenen verbinden, sublim-magische Atmosphäre suggerieren. Dabei kann Tarnopolski auch durchaus brutistisch zupacken und mit massiven Klangsichtungen schier Tschaikowskysche Gefühlsaufschwünge imaginieren - allerdings nicht im Sinne eines illustrierenden Eins-zu-eins. Eher kommt es zu surrealen Zuspitzungen, wenn die Frauen unablässig und hektisch das Wort Liebe durcheinander skandieren. In der Tat findet sich in der zweiten Szene ein Rocksänger-Solo, und gegen Schluß bauen sich die Arpeggien-Repetitionsrasler der Minimal music auf. Doch wirkt dies nicht als plumpe Versatzstück, sondern bleibt ins Gesamtidiom integriert. Auf Elektronik hat Tarnopolski verzichtet; doch im Schlußbild gelingen ihm mit den Mitteln eines normalen Kammerorchesters immer wieder gleißend changierende Klangflächen, die tatsächlich elektronische Musik assoziieren lassen und auf unaufdringliche Weise futuristisch-kosmisch irisieren. Denn im Gegensatz zum Fatalismus des Sujets liegt ihm doch an einer „euphonischen“ Musik, in der der Gegensatz von dissonant und konsonant aufgehoben ist. Das ist kein geringer Anspruch. Doch im nachhinein bleibt der Eindruck eines relativ einheitlichen und immer wieder suggestiven Personalstils. Das Stück hat sicher seine Schwächen, doch passiert es einem immerhin selten, daß man Lust hat, ein neuartiges Werk bald noch einmal zu hören.

Das Gärtnerplatz-Theater präsentierte die Uraufführung im Prinzregententheater und demonstrierte damit auch die keineswegs geringe Leistungsfähigkeit des zweiten Münchner Opernhauses. Gesanglich konnte sich das Ensemble aus drei Frauen und vier Männern entschieden hören lassen, ebenso das Orchester unter Ekkehard Klemm. Peer Boysens Inszenierung hatte keine Scheu vor karikierendem Effekt, zielte jedenfalls konsequent auf antipsychologische Enlividualisierung der Protagonisten, kulminierend in den Kokons, in denen das Septett schließlich monadenhaft verpuppt erscheint. Eine andere als diese extreme Typisierungsbotschaft ist ohne weiteres denkbar: Wenn schon die Zeit über die Ufer tritt, ist vielerlei möglich. Die Biennale jedenfalls hat einen starken Schlußakzent.