

Sandeep Bhagwati

"Monologe, Gespräche, Debatten, Tumulte oder: Von der Anzahl der Stimmen in der Musik"

Vier Musikstunden
SWR 2006

1) Monologe

KENNMELODIE Musikstunde

"Musik" ist ein Wort im Singular.

Hörer meiner bisherigen Musikstunden wissen aber, dass ich es gerne im Plural gebrauche: Musiken. Oder heißt es: Mùsiken ?

Schon an dieser Unsicherheit erkennt man, dass zumindest unsere Grammatik das klingende Universum der Musik, den sich nach allen Seiten hin gleichermassen ausbreitenden Schall des Musizierens, nicht als das weitgefächerte und vielgestaltige Phänomen versteht, das es ist, sondern als einiges, unteilbares, wenn auch zum Glück nicht immer nur katholisches.

Dieser grammatisch erzwungene Singular der Musik - Lateinschüler kennen dafür den Begriff "Singularetantum" - dieses störrische Beharren der Musik auf ihrer Einzahl hat unweigerlich Folgen für unser Denken: Wenn die Musikwissenschaft sich lange nur mit europäischer klassischer Musik beschäftigt hat, dann deshalb, weil Musik für die Musikwissenschaftler westlicher Universitäten aus einer einzigen großen Tradition bestand - und deren modernste, aktuellste, ja wirklichste Verkörperung war eben: die europäische Kunstmusik. Alle andere Musiken, sofern man sie denn überhaupt wissenschaftlich und theoretisch zur Kenntnis nahm, verstand man demzufolge als primitive oder willkürlich beschränkte, als verständliche, aber bedauerliche Formen des Musikmachens. Eines Tages aber, so waren die

Musikologen des Abendlandes überzeugt, würden alle Kulturen der Welt, Eskimos, Inder, Chinesen, Japaner, Araber, Afrikaner schon noch auf den Trichter kommen, dass eine Beethoven Symphonie das bestmögliche an Musik sei, das ein Menschenhirn eben hervorbringen könne. Man sah den Stammbaum der Musik an wie die Evolutionsgeschichte des Homo sapiens sapiens an: einen Entwicklungsbaum, der wohl viele Zweige habe, aber am Ende ein einziges erfolgreiches Modell hervorgebracht habe, das seine universelle Geltung und Überlegenheit vor allem durch die Ausrottung aller anderen Varianten spürbar demonstrieren könne.

Musikethnologie wurde, diesem Mißverständnis folgend, über viele Jahrzehnte hinweg als eine Art lebendiger Paläontologie oder Archäologie interpretiert: Ihre Forscher gruben halt nicht Dinosaurierknochen oder verschüttete Tempel und Städte aus, sondern wanderten auf den Pfaden fremder Musikformen in die musikalische Vergangenheit der Menschheit zurück. Je weiter weg von den Zentren der Zivilisation, desto tiefer in die Musikgeschichte führte dieser Trampelpfad; So wie heute die Indianer im Amazonasbecken musizieren, so ähnlich mußte es auch bei den indoeuropäischen Ariern im Dunkel der Vorgeschichte gewesen sein. Denn die Musik - niemals wollte man zulassen, das wir das vergessen - die Musik sei Eine EINZIGE, so reichgefächert ihr Wurzelwerk und die grünen Blätter der Gegenwart dem unvoreingenommenen Ohr auch erscheinen mochte.

Die Entwicklung der letzten Jahrzehnte hat diese bizarre Überzeugung hinweggewischt. In den Debatten der so genannten Postmoderne gewannen lokale Traditionen wieder Deutungsrechte über ihre eigenen musikalischen Maßstäbe zurück, wurden musikästhetische Urteile als Vorurteile, das heißt als Ergebnisse sozialer, kultureller und ökonomischer Prägungen verstanden, wurde der Kontext, in dem Musik entstand zum wichtigsten Kriterium dafür, wer sie verstehen und richtig beurteilen könne. Zum Glück !

Und man gab nicht nur zu, dass jede Kultur ihre eigene Musik hatte, sondern erkannte auch, dass jede Kultur andere Ereignisse als Musik empfand.

Das heißt also: was in der einen Kultur als stimmige und hochgerühmte Musik galt, konnte in einer anderen als Lärm, Nebengeräusch oder Gejaule abgetan werden - und umgekehrt. Was gute Musik sei, könne man eigentlich nur als Mitspieler jenes kulturellen Milieus beurteilen,

dem sie entstamme. Aus dem einzelnen Baum wurde ein Wald voller verschiedener Musiken.

Aber in einem durch ihre schamroten Wangen nur allzu verständlichen Übereifer erklärten viele der Verfechter dieses neuen Blicks auf die Gesellschaftsformen der Welt und ihre Musiken, dass es nunmehr unmöglich sei, universell gültige Kriterien für Musik aufzustellen, weil die Musik der abendländischen Musiktradition nun nur noch eine unter vielen sei. Das klingt politisch korrekt, aber ist natürlich immer noch eurozentristischer, kolonialer Dünkel, frei nach dem Motto: wenn wir die Spielregeln schon nicht mehr bestimmen können, dann kann eigentlich nur noch Chaos die Folge sein.

MUSIK 1 (auch als Puffer zu verwenden)
Zhu Kan-Fu: shi-ba-liu-si-er (4'43")
Li Min-Xiong und Ensemble
CD The Hugo Masters Vol. 4 Percussion / Track 10
Celestial Harmonies LC 7869

"Shi ba liu si er" eine Percussion-Komposition aus der Zeit der Qing-Dynastie, komponiert von Zhu Kan-Fu und neu arrangiert von Li Min-Xiong und seinem Ensemble.

Musik ist ein Wort im Singular, so leitete ich diese Sendung ein - und ein Buchtitel, der fast dieselben Worte verwendet, ist in gewisser Weise ein Auslöser für die Sendungen dieser Woche geworden: "Musique en singulier", Musik im Singular nannte der französische Komponist und Musikphilosoph François Bernard Mâche ein Buch, in dem er einem neuen, interkulturellen Universalismus der Musik auf der Spur ist. Früher hielt ja nicht nur der vorhin von mir so gescholtene Westen, sondern jede Musikkultur ihre Art Musik zu machen für die einzig wahre - und wahr heißt in diesem Fall wohl auch: für die einzig wohl tönende.

Der neue Universalismus François Bernard Mâches unterscheidet sich von den altbekannten Alleinseligmachtheorien vor allem dadurch, dass er nicht ganze Musiksysteme miteinander vergleicht, sondern nur einzelne ihrer Elemente. Und im Betrachten und Anhören der Rhythmen, der melodischen Formen, der Art, wie musikalisch verständliche und zusammenhängende Phrasen entstehen, entdeckt Mâche unerwartete Familienähnlichkeiten zwischen auf ihrer klingenden Oberfläche ganz unterschiedlichen Musikformen und -kulturen.

Diese Familienähnlichkeiten, so ist die zugrundeliegende Annahme,

entstehen, weil wir alle Menschen sind, mit zwei Beinen, zwei Händen, zwei Ohren, denselben Sinnesorganen und einem ähnlichen Gehirn. Also müssen gewisse Rhythmen uns als Menschen mehr packen als andere, gewisse Melodiearten uns mehr befriedigen als andere und so weiter. Eine zumindest plausibel klingende These: so wie sich Treppen in jeder Kultur finden lassen, eben weil Treppen unserer menschlichen Art der Fortbewegung sehr entgegenkommen, so, meint Mâche, lassen sich auch Tonstufen in jeder Musik finden, eben weil sie unserer menschlichen Art des Hörens und Verstehens von Musik sehr entgegenkommen.

Dieser Fokus auf den Menschen als Maß aller musikalischen Dinge, ein uraltes Thema vom alten Griechen Protagoras bis heute, hat den Komponisten François Bernard Mâche sogar dazu veranlaßt, einen neuen Zweig der Musikwissenschaft voranzutreiben und zu fordern: die Zoomusikologie, die Wissenschaft von der Musik der Tiere. Denn wenn wir etwas Sinnvolles über uns Menschen als musikalische Wesen erfahren wollen, ist es gewiß ziemlich hilfreich zu wissen, ob und wie Tiere Musik machen - und was für Formen sie dabei entwickeln: mit anderen Worten, was die menschliche Musik von der tierischen wirklich unterscheidet.

MUSIK 2
Fred Frith: Birds (2:18)
Fred Frith
CD Step Across The Border / Track 14
reCDec records LC 7981

Der Improvisateur Fred Frith auf der Violine - und ein paar hundert Vögel "musizieren" gemeinsam in diesem Ausschnitt aus dem Soundtrack des berühmten Dokumentarfilms "Step Across the Border".

Vor vielen Jahren habe ich mich einmal gefragt, ob es musikalisch eigentlich einen Unterschied macht, ob ein Musiker alleine auf der Bühne sitzt oder eine kleine Gruppe oder gar ein ganzes Orchester. Wenn ja, welchen? Wenn nein, warum eigentlich nicht? Es ist ja auch schließlich für jeden anderen Aspekt des Lebens höchst entscheidend, ob man ihn alleine, zu zweit oder zu vielen erlebt. In diesen zwei Fragen liegt der Schlüssel zu allen Musikstunden dieser Woche. Und wie es kleine einfache Fragen so an sich haben: Je mehr man über sie nachdenkt, desto weniger weiß man, was man darauf eigentlich antworten soll. Weil sie so viele Möglichkeiten mit sich bringen. Und weil

das Feld so weit ist.

Fangen wir immerhin an: mit Robert Schumann.

Roland Barthes, der französische Philosoph schrieb in seinem berühmten Artikel "Aimer Schumann" (Schumann lieben), dass viele Klavierstücke Robert Schumanns im Grunde gar nicht für ein Publikum gedacht seien, sondern für den Spieler selber: ihre Schönheit erschließe sich den Händen, den inneren Ohren, die den Tönen, Klängen fortsinnend diese zugleich gestalteten. Wenn man in manche Partituren Schumanns hineinschaut und dort tatsächlich innere Melodien aufgeschrieben findet, die keine der beiden Hände spielt, die sich nur dem sehenden Pianisten-Auge und dem wissenden Pianisten-Ohr erschließen, so kann man diese Ansicht von Roland Barthes mühelos nachvollziehen.

~~Da also die heutige Sendung "Monologe" übertitelt ist, so ist das folgende Stück Schumanns mit Sicherheit ein Musterbeispiel für einen solchen Monolog: ein ganz nach innen gekehrtes Sprechen, das um so überraschender ist, als es mitten in einem der feurigsten Werke des frühen Schumann auftaucht: den "Kreisleriana". Es ist ganz so, als nehme der Pianist mitten im virtuosen Konzert eine kurze Auszeit: ganz bei sich und fern von seinem Publikum erforscht er ein paar eigene Gedanken, sinnt den Akkorden und Tönen nach und verliert sich in hochkonzentrierten, und eben deshalb nahezu wie zerstreut anmutenden, halbfertig wirkenden Gedankenketten.~~

Es gibt, meine ich, in der abendländischen klassischen Tradition nur wenig Musik, die so wenig extrovertiert ist wie die folgenden Takte von Robert Schumann. Claudio Arraus Interpretation des "Lento Assai" aus den "Kreisleriana", die wir nun hören, macht diese plötzliche Versonnenheit aufs Merkwürdigste und Schönste hörbar.

MUSIK 3
Robert Schumann: "Lento Assai" aus "Kreisleriana op.16"
(4:47)
Claudio Arrau, Klavier
CD Schumann/ Arrau Collection/ Track 10
Philips LC 0305

In dieser Aufnahme aus dem Jahre 1973 spielte Claudio Arrau das zweite "Lento Assai" aus den "Kreisleriana op 16" von Robert

Schumann.

Ein aufmerksamer Hörer könnte sich nun fragen, ob ich hier nicht Etikettenschwindel betrieben habe, indem ich ein Klavierstück Robert Schumanns als Monolog bezeichnet habe: schließlich ist das Klavier ja geradezu jenes Instrument, das wie kaum ein anderes in seinem voluminösen Klangkörper die europäische Tradition der Polyphonie, der reichgegliederten Vielstimmigkeit bündelt.

Nun, ein Monolog ist, schon vom Wortsinn her und erst recht, wenn man seinen Gebrauch in der westlichen Tradition des Theaters anschaut, eine Situation, in denen ein Sprecher zu sich selber spricht. Aber ein Monolog heißt eben nicht deswegen Monolog, weil in ihm nur eine Stimme spräche: ~~wie ein britischer Freund einmal bemerkte: "A monologue that showcases a one-track mind should by right be called a bore-ologue"~~ Frei übersetzt, ~~auch wenn es im Deutschen nicht halb so elegant klingt wie im Englischen: "Ein Monolog, der nur ein Thema auswalzt, sollte eigentlich Langweilolog heißen."~~

Der alte Mann, der nur seine Krankheitsgeschichten nacherzählt, der Börsenhengst, der nur von Geld und Aktien redet, die Girlies, die nur von ihren Idolen sprechen können - auch wenn sie jede Konversation aufs Einseitigste kapern und irgendwann als Einzige reden, weil alle anderen sich innerlich schon lange verabschiedet haben: sie alle schwätzen gern alleine vor sich hin, wohl wahr: aber - Monologe sind ihre Reden deshalb trotz allem nicht.

Denn: Von einem Monolog erwarten wir spätestens seit Shakespeare einen Blick ins Innere einer Person. Der Monolog war ein Theatertrick, ein Kniff, der mitten in diesem öffentlichen Medium, in dem Personen im Grunde nur durch ihre extrovertierten Taten, Sprechakte und ihre öffentlich sichtbaren Masken gezeichnet werden können, durch die Frontansicht, die sie der Welt gegenüber aufrechterhalten, der mitten in diesem Widerspiel von individuellen PR-Statements dem Autor erlaubte, das unsichtbare Innenleben seiner Figuren als ein dramaturgisches Element, als eine Triebkraft der Handlung einzuführen. Hier konnte eine Person zweifeln, sich selber befragen, sich über ihre Lage, ihre Motive, ihre Gefühle klar werden.

Im Monolog tritt man aus dem Zusammenleben mit den Anderen heraus und wird selbst-reflexiv, nach innen gewandt, kommt der Welt abhanden, wie Friedrich Rückert es in einem sehr schönen Gedicht einmal

beschrieb - kurz: man wird "privat".

Ist eine derartige Privatheit überhaupt noch Kunst ? Kaum eine andere Musiktradition zelebriert diese Abwendung von der Kunst als öffentlichem Ereignis mehr, kaum eine private Kunst wurde über Jahrtausende mehr verfeinert und verehrt als die Kunst des Qin Spiels in China.

Die Qin ist eine Zither mit sieben Saiten. Der Gelehrte spielt sie, der Tradition folgend, nur für sich, ohne darauf zu achten, ob andere dieses Spiel interessant oder anrührend finden können. Er ist Zuhörer und Spieler zugleich, ganz wie es Roland Barthes auch für die Klaviermusik Robert Schumanns in Anspruch nahm. ~~Die altehrwürdige monologische Tradition des Qin-Spiels geht sogar soweit, dass bewundernd erzählt wird von Qin-Meistern, die ihr Instrument ganz ohne Saiten spielen konnten, die Klänge nur in ihrem Kopf hörend: das Unsichtbare des inneren Monologes wurde auf diese Weise in unhörbare Musik verwandelt.~~ Der Qin-Meister, den wir im folgenden hören werden, Liang Mingyue, schrieb dazu:

"Für den Hörer-Spieler der Qin ist die Vorstellungskraft ein ... wichtiges Konzept. Mein Lehrer, der verblichene Meister Hu Yingtang, ermahnte mich oft, dass beim Qin-Spiel das Herz mehr als das Ohr Gefallen finden sollte. Gemeint war damit die die wichtige Bedeutung der geistigen grenzenlosen Elemente der Musik über ihre rein physikalische Klangmanifestation hinaus."

Das nun folgende, auf die Zeit der Ming-Dynastie im 14. Jahrhundert zurückgehende Stück mit dem Titel "Wildgänse lassen sich auf dem Sandstrand nieder" zählt zu den bekanntesten Stücken des Qin-Repertoires. Jeder Qin-Spieler lernte es - so auch Liang Mingyue. Hören wir in den kommenden 8 Minuten dem Monolog eines Weisen zu, der unvermittelt, quasi mitten im Satz beginnt, und auch so endet - eine Musik, die uns nicht braucht - vielleicht macht gerade das ihre große, jahrhundertealte Anziehungskraft aus.

MUSIK 4
Ping Sha Luo Yan (8:26)
Liang Mingyue
CD Yangguan san die / Track 2
Wergo LC 06356

Der chinesische Zitherspieler Liang Mingyue spielte auf der Qin die

Komposition "Wildgänse lassen sich am Sandstrand nieder" aus der Zeit der Ming-Dynastie. Eine extrem private Musik, die nichts darstellt (oder haben etwa Sie die Wildgänse darin flattern hören?), eine Musik, die keinen Zuhörer braucht als den Spieler selbst, und die, das war unüberhörbar, aus einer großen Stille dennoch zu uns spricht.

Ist aber solche Privatheit überhaupt noch Kunst ? Bedarf nicht die Tatsache des Musizierens an sich immer eines Gegenübers, eines Zuhörers, einer Gemeinschaft, die das Musikmachen annimmt, entgegennimmt, genießt ? So würde man meinen - und tatsächlich gibt es in der westlichen Zivilisation - ein Wort, in dem nicht umsonst das Wort *cives*, Bürger steckt - kaum Musik, die nicht an das Gemeinwesen, an einzelne andere, an eine Gruppe, notfalls an Gott selbst gerichtet ist. In der westlichen Zivilisation ist Kunstmusik in der überwältigenden Mehrheit aller Fälle und für die allermeisten Menschen ein Kommunikationsmittel, das neben der Sprache jene Dinge von Mensch zu Mensch tragen soll, die selbst die poetische Sprache nicht mehr zu transportieren vermag.

Aber diese uns so vertraute Haltung zur Musik, dieses innere Bild von der Musik als Diskurs jenseits der Worte ist nur *eine* mögliche Art und Weise, die Spannung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft musikalisch zu fassen. In einer anderen großen und alten Musikkultur, der klassischen Musik Indiens, wurde diese Spannung ebenfalls zu einem zentralen Thema des Musikmachens - aber auf eine ganz andere Art und Weise. Hören wir, was der Sarangi-Spieler Dhruba Ghosh, einer der wichtigsten Musikerkomponisten des heutigen Indien, über die Tanpura sagt, jenes sirrende Instrument, das den unendlichen Klangteppich erzeugt, den wir in jedem klassischen indischen Konzert hören können.

Dhruba Ghosh führt aus:

"Die Tanpura wird oft als pure Präsenz gesehen, eine Art Resonanzboden, mittels dessen die Musiker im Klang selbst Antworten auf ihre musikalischen Fragen erspüren können. Sie verkörpert die allgemeine Kultur, die den Klangraum schafft, in dem das individuelle Bewußtsein des kreativen Ich atmen kann – und aus dem es die Motive für all jene Gefühle nimmt, die sein erweitertes Ich so reich machen: Ein Ich, das Freiheit von allen Bedingungen sucht, die eigenen inklusive."

Der Dichter Novalis schrieb um 1800: "Wir suchen immer das Unbedingte und finden immer nur Dinge." Dieses unglückliche Bewusstsein, das aller menschlichen Existenz zugrundeliegt, will die indische Musik mit ihrer Einbettung alles musikalischen Geschehens in den allgemeinen Klanghorizont der Tanpura transzendieren.

~~Jedes vollständige klassische nordindische Konzert beginnt mit einem Monolog. Bevor die Musik ihre Form, ihre Verständlichkeit finden kann, muß sie sich erst aus dem Hintergrund ihrer Geschichte, ihrer Gemeinschaft lösen. Dieser Prozess ist keineswegs einfach, die Schwierigkeiten bei der Entstehung des Ich, die in dieser Erforschung exemplifiziert wird, zeigen sich auch darin, daß man als Hörer wie als Musiker immer wieder die Rückkehr in den Schoß des Grundtones, den die Tanpura unablässig als Versöhnungsangebot ertönen läßt, daß man diese Rückkehr eine sehr lange Zeit wie eine Erlösung genießt.~~

Im Grunde besteht die Kunst des Alaap, wie dieser Monolog heißt, darin, die innere Logik der Musik, die diese Rückkehr in die Gemeinschaft, in die allgemein verbindliche Kultur zu erzwingen scheint, so lange wie möglich ausser Kraft zu setzen, für immer längere Schwünge in der Schwebe zu bleiben und so endlich zu einer Musik zu finden, die ihre eigenen Gesetze hat und sich von der allgemeinen Verbindlichkeit des unendlichen Tanpuraklanges lösen kann, die durch den Monolog zu ihrem eigenen Wesen, zum autonomen Gesang finden kann.

Hören wir hinein in die Anfangsminuten eines Alaaps des Raags Bageshri, gespielt und gesungen von Uday Bhawalkar, einem der großen Sänger der nordindischen Tradition des Drupad-Gesanges.

MUSIK 5
Uday Bhawalkar: "Alaap" aus Raag Bageshri (8:07)
Uday Bhawalkar, Drupad Gesang und Tanpura
CD Uday Bhawalkar / Track 1 (bei 0:35 3 sec lang einblenden,
bei 8:42 2 sec lang ausblenden)
Promo

Der indische Drupad-Sänger Uday Bhawalkar sang die ersten Minuten eines Alaap, eines monologischen Erforschens der inneren Welten des Raag Bageshri.

Wenn also im Monolog des nordindischen Alaap sich die Seele öffnet

und von der allgemeinen Kultur der Gemeinschaft in eine weltabgeschiedene, ganz eigene Musik findet, welche Form der europäischen klassischen Musik wäre dann am ehesten vergleichbar mit dieser indischen Haltung, mit dieser indischen Funktion des Monologes ?

Die Antwort auf diese Frage finden wir am ehesten in jener Form, die dem Ort des Monologes in der abendländischen Kunst am nächsten Kunst nachspürt, jener Form, die von aller Musik dem Theater am nächsten kommt: der Oper. In allen westlichen klassischen Musikformen hat sich spätestens seit der Renaissance eine Art von Musikverständnis durchgesetzt, das just den vorhin erwähnten Charakter eines sprechenden Musizierens, eines musikalischen Diskurses annahm.

Die Musik setzte sich also, wie die Schauspieler am Theater, eine Maske auf, ihre Bewegungen wurden sozusagen öffentlich diskutierbar, waren stilisiert und formalisiert. Musik wurde zum tönenden Theater, zum Spiel der Klänge. Was zu Beginn der abendländischen Musik, in gregorianischen Choral, in der Musik der Gotik noch unpersönliches Erzeugen von Musik gewesen war, ~~das Belieben und Versinken in der tönenden Gestalt des gemeinschaftlichen Gesanges~~, wurde nun schnell zu einem Zeichen für die Formen und Prozesse der wirklichen Welt.

~~Und wie im Theater, wo keine Figur nur sie selbst sein konnte, wurden auch die Melodien und Rhythmen der Musik zu Zeichen. Als Zuhörer folgte man ihren Aktionen wie man den Figuren auf dem Theater folgte – mit einer "suspension of disbelief", einem vorübergehenden Außer-Kraft-Setzen aller Skepsis gegenüber den Behauptungen der Töne. Diese und jene Melodie bedeutete das Donnern von Kanonen, jene andere Folge von Tönen stellte Vogelgesänge, wiederum eine andere Straßenlärm dar? Wenn der Komponist es so sagte, nahm man es gerne hin – ebenso wie die Behauptung der Schauspieler, man sei jetzt im Wald, wo man doch mitten in der Stadt im Theater sass.~~

Die Protagonisten der Opern sprachen miteinander wie wirkliche Menschen, obwohl bis dahin die Musik keinerlei Gespräche geführt hatte. Gut, sollte wohl so sein, und es gefiel ja auch. Aber wie schon im Theater, merkten die Komponisten schnell, dass man die Menschen nicht immer nur von außen zeigen durfte, denn -wollte man als Publikum nicht auch ihr Inneres sehen ? Wir alle wissen, das es schwer ist, das Innere eines Fremden nur aus seinem Verhalten zu schließen. Und dann auch noch auf der Bühne !

Für dieses innere Leben der Protagonisten einer Oper wurde nun die Form der Arie erfunden. Jede wirkliche Opernarie ist ein Monolog, der die Tore zum Seelenleben der Protagonisten öffnet, ein Monolog, in dem sich die Monogisierenden selbst erkennen oder zu erkennen geben, eine Bestätigung dessen, dass in all dem öffentlichen Dialogisieren, Deklamieren und Chargieren auf der Bühne, nicht seelenlose Puppen, sondern wirkliche Menschen mit ihrem Innenleben agieren und sich in diesem Akt der Selbst-Erforschung abwenden von den Konventionen, den Gruppeninteressen, den Diskursen der anderen und sich ihrem Ich zuwenden.

~~Schon die ersten Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts erkannten dieses dramatische Potenzial, aber auch die Tragik dieser Situation. Ihre Helden und Heldinnen reflektieren sich ständig, in einer Intensität, die im Sprechtheater unerträglich wäre. In vieler Hinsicht kann man sogar sagen, dass der Vorwurf des Irrealen, der Lächerlichkeit, der Unlogik etc. der von Opernverächtern immer wieder an dieses Genre herangetragen wird, in letzter Konsequenz in ihrer Liebe zu Monologen wurzelt.~~

~~Während im Sprechtheater die Mechanik der äußerlichen Abläufe nur wenig durchbrochen wird durch inneres Grübeln und Besinnen, während also das Sprechtheater in seinem Verhältnis zum inneren Raum unseres Daseins in ungefähr dem Selbstverständnis der aktiven Menschen, aber auch der nicht zum Grübeln neigenden Selbstgerechten entgegenkommt, öffnet die Oper alle Schleusen zum Innern, das keine Konventionen, gesellschaftlichen oder gemeinschaftlichen Appelle, keinen Pragmatismus mehr kennt. Das Sprechtheater ist Kunst für Macher und Finder, die Oper ist Kunst für Suchende und Träumer.~~

In der Pekingoper "Der brennende Wald" wird die Geschichte eines großen Verrates an einem König erzählt. In festlichen Bankettszenen, in militärischen Massenszenen und entrollt sich ein großes gesellschaftliches Drama. Nur eine Person steht abseits: der General Zhang Dingbian. Er riecht das Komplott, das den König am Ende das Leben kosten wird, aber sein König glaubt ihm nicht und verbannt ihn in die Wildnis. Dort wartet er nun verzweifelt auf seinen Herrn, um ihn ein letztes Mal zu warnen. Er weiß schon, daß der König ihn nicht anhören wird - in einem großen Monolog sieht er das Ende seines Vaterlandes voraus.

**Fan Yuhong/Zhang Benhan: jiujiang kou, Szene 4 (3:15)
Yang Chi, Dalian Opernorchester
CD Opera de Pékin / Track 2 (exakt 3:32-6:48)
Buda Records Musqjue du monde**

Der Tenor Yang Chi sang die Todesahnungsarie, den Monolog des verstoßenen Generals Zhang Dingbian aus der Pekingoper "Der brennende Wald", begleitet vom Opernorchester Dalian.

Nicht umsonst sind in vielen Opern die tragischen Heldinnen oft Generäle, Kaiser und Königinnen - in kaum anderen gesellschaftlichen Rollen ist die dramatische Fallhöhe zwischen nach außen hin sichtbarem Prunk und innerer Desolation größer, ist die Kluft zwischen Ehrerbietung und Machtlosigkeit tiefer, ist Selbsterkenntnis katastrophaler, weil sie einem diese Kluft bewußt macht.

In einer berühmten Arie ist dieses Spannungsfeld zwischen dem schmerzhaften Prozess der Selbsterkenntnis, der zur Abwendung von der Welt führt, von der Reaktion der Gemeinschaft und dem möglicherweise tragischen Ausgang einer Konfrontation dieser Spannungselemente so schön und eindringlich gefasst wie nur selten: in dem Schluss-Monolog und der Arie der Dido in Henry Purcells Oper "Dido & Aeneas". Erst im Moment ihres Todes wird Dido sie selbst, nimmt Abschied von der Gemeinschaft, die sie bisher als zwar als Königin verehrte, sie aber auch in dieser so furchtbar unprivaten Rolle fesselte und die Bedürfnisse ihres Ichs durchkreuzte.

Monologe können tödlich sein, wenn die Gesellschaft sie nicht zuläßt - und die Musik Purcells, die das Scheitern des Monologs miterlebt, ist eine Musik, die quasi stillstehend diesem Sterben zusieht: Orchester und Chor bewegen sich, wie die Tanpura im indischen Alaap, nirgendwohin, sind immer dagewesen und wiederholen sich, ohne Anfang und ohne Ende. Die allgemeine Hintergrund der Kultur der Menschen macht aus dem Monolog eine heroische Tat: Ein Ich, das Freiheit von allen Bedingungen sucht, die eigenen inklusive, geht an diesen Bedingungen zugrunde.

~~Wer das Unbedingte sucht, findet es nur im Monolog. Und der ist eine kurze Welle im weiten, ewigen Ozean der Gefühle, in den all diese Innerlichkeit am Ende zurücksinkt. Wie sagt Dido doch: "May my wrongs create no trouble in thy breast" - "Mögen meine Verfehlungen keine Unruhe in deiner Brust erzeugen". Am Ende jeden Monologes, so lange er auch gewesen sein mag, steht die Selbstaufgabe - an die~~

Gemeinschaft oder an den Tod.

MUSIK 7
Henry Purcell: Monolog und Tod der Dido aus "Dido & Aeneas"
(8:06)
Guillemette Laurens, Les Arts Florissants, William Christie
CD Dido&Aeneas / Track 5
Harmonia Mundi France LC 7045